DUMITRU SOLOMON

Ideea de premiu

În afară de politică, ideologie, gelozie şi sărăcie, nimic nu stârneşte mai mult patimile şi controversele decât premiile. Oferă-i cuiva un premiu, indiferent pentru ce, şi o sumedenie de oameni se vor mira, alţii se vor indigna, câţiva se vor revolta. Nu faptul că i s-a dat cuiva **un premiu ne supără (nu avem nimic împotrivă, individul e merituos, remarcabil şi întru totul premiabil); ne uluieşte faptul că premiul nu i s-a dat** altcuiva. **Mai întotdeauna există altceva sau altcineva care ar fi la fel (cel puţin** la fel**) de îndreptăţit să-l ia. Nu-l psihanalizez pe opozant. Probabil că sentimentul** frustrării **ne cutreieră mai apăsător nu când i se întâmplă unui semen al nostru ceva neplăcut, ci, dimpotrivă, când i se întâmplă ceva plăcut, când e remarcat, răsplătit, onorat, când e fericit. Oricine ar lua premiul, suntem la fel de posaci, de uimiţi, de stupefiaţi şi de indignaţi.**

În artă, valoarea e mai greu de apreciat decât în sport. În sport, dacă bagi mai multe goluri decât altul, câştigi, dacă sari mai sus sau mai departe decât toţi şi dacă alergi mai repede decât ceilalţi, iei medalia de aur. Lucrurile sunt clare şi din ce în ce mai electronizate. În artă, însă, inefabilul, incalculabilul, imperceptibilul şi aleatoriul fac judecata aproximativă şi evanescentă. Nici vorbă de aparatură electronică, precizie milimetrică, obiectivitate absolută, criterii infailibile. Juriile se compun totuşi din oameni, oamenii se compun din oxigen, hidrogen, carbon şi alte substanţe, inclusiv cele estetice, etice, politice, compoziţia unuia intră în combinaţie sau în contradicţie cu compoziţia altuia. Până la urmă, acela care a adunat mai mult carbon, hidrogen, acid ribonucleic şi păreri favorabile ia premiul. Probabil că o moleculă de carbon sau de bunăvoinţă în plus sau în minus ar fi înclinat balanţa în favoarea celuilalt. Dar cine poate calcula aminoacizii şi umorile cu atâta exactitate? Şi în ce clopote de sticlă ar trebui să domicilieze juriile?

Cu cât sunt mai mulţi îndreptăţiţi **(să ia premiu), cu atât vor fi mai mulţi** nedreptăţiţi. **Paradoxal. Situaţia este direct proporţională: cu cât există mai mulţi candidaţi valoroşi, cu atât vor exista mai mulţi nedreptăţiţi. În general, contestăm nu premiile acordate, ci premiile neacordate. Proiectăm asupra „învinşilor" propriile noastre frustrări. La asta se adaugă starea bolnavă de suspiciune în care trăim de o jumătate de secol.**

Când a luat premiu pentru spectacol Richard III **de la Odeon în regia lui Mihai Măniuţiu, nimeni n-a contestat premiul (în public cel puţin), iar mulţi au deplâns faptul că nu a fost premiat** Ghetou **de la Teatrul Naţional din Bucureşti, în regia lui Victor Ioan Frunză. Pare-se că şi cei care au dat premiul lui** Richard III, **şi cei care au revendicat premiul pentru** Ghetou **aveau dreptate. Ce ar fi fost de făcut? Dacă premiul s-ar fi dat invers, situaţia s-ar fi răsucit şi ea, iar cel deplâns ar fi fost** Richard III. **Când, în 1994, la Festivalul „I. L. Caragiale" a fost încununat** Pescăruşul **Cătălinei Buzoianu de la Teatrul Mic, nimeni n-a obiectat public, dar multe dezamăgiri a produs faptul că spectacolul** Poveste de iarnă **al lui Alexandru Darie de la Teatrul Bulandra nu a fost premiat. O lacrimă axiologică s-a prelins chiar în revista „Teatrul azi" de luna trecută, într-un articol al tânărului nostru colaborator Sebastian-Vlad Popa, care consideră că premiul pentru scenografie (refuzat) era prea puţin pentru spectacolul de la Bulandra. Magdalena Boiangiu, în articolul ei din numărul 1/1995 al revistei noastre, este şi ea de părere că** Poveste de iarnă **şi** Dibuk **(Teatrul Evreiesc, regia Cătălina Buzoianu) „ar fi meritat, poate, în egală măsură laurii unor premii". Ce fel de premii? Evident, deşi nu se spune, d-na Magdalena Boiangiu, d-l Sebastian-Vlad Popa, şi toată lumea, se gândeşte la Premiul cel mare, la premiul de spectacol, care va să zică. În dialogul pe care-l publicăm în acest număr, actriţa Roxana Guttman, care face un rol admirabil în** Dibuk, **suspectează, chiar, juriul care nu l-a premiat de rezerve antisemite, fiind vorba de Teatrul Evreiesc. Nedreptăţirea celor două spectacole devine şi mai evidentă o dată cu omiterea lor de la premiile UNITER. Dar nimeni nu reclamă deschis: de ce aţi premiat-o pe Cătălina Buzoianu şi nu pe Alexandru Darie?!, de ce aţi premiat** Satyricon **şi nu** Dibuk**?! Apare însă încă o dată lamentaţia: nedreptăţirea lui Darie!, nedreptăţirea lui** Dibuk**! În excelentul articol din numărul trecut al revistei, scris de Magdalena Boiangiu, lamentaţia capătă o uşoară tentă incriminatorie. Mai mult, în altă publicaţie, chiar un membru al unui juriu s-a arătat (** în scris**) foarte întristat de faptul că opţiunile sale sunt confirmate doar de o parte din premii. Şi totuşi premiile exprimă părerile întregului juriu şi nu pe acelea ale fiecărui membru în parte. Cineva care crede cu tărie în** ceva, **în timp ce alţii nu cred cu aceeaşi tărie în acest ceva, îi suspectează pe aceştI alţii că ar crede cu tărie în** altceva. **Or, din fericire, lumea nu se compune numai din antinomii, antiteze, anti-Darie, anti-Buzoianu, antisemitism, anti-Minister sau anti-UNITER. Există, slavă Domnului, şi nuanţe. Există gradaţii, subgradaţii, semitonuri. Încă e bine că nu s-a strigat: „Jos** Pescăruşul**!" , „Jos** Satyricon**!". „Jos Buzoianu!" sau „Jos Frunză!". S-a strigat doar „Sus!".**

Nu ştiu dacă aceste strigăte au ajuns până unde trebuie, dar iată că cel de-al treilea lot de premii, Premiile Criticii, au reparat onoarea Poveştii de iarnă **şi a lui** Dibuk. **Astfel că, până la urmă, toţi cei ce trebuiau să ia premii au luat (noroc că există mai multe concursuri şi mai multe jurii!), echilibrul s-a restabilit, iar stagiunea teatrală se îndreaptă cu paşi hotărîţi spre o nouă rundă de premii, spre noi contestaţii, spre noi lamentaţii şi spre noi echilibre.**

Nici un om nu este desăvârşit, nicI un juriu nu este desăvârşIt, dar, iată, se pare, toate juriile, luate la un loc, tInd să atingă desăvârşirea.

Ceea ce – cum ar spune un personaj la care ţin, Arhip – exprimă perfecţiunea universului nostru imperfect. ■

ANTITEZE

VALENTIN URITESCU:
„Clovnul trist este specialitatea mea“

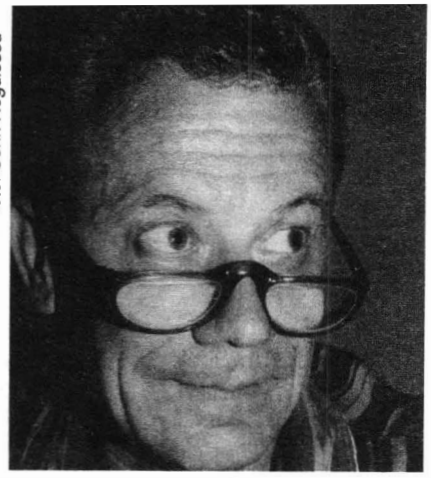


foto: Sorin Negulescu

❑ **Naturaleţea interpretării actoriceşti ţine de un exerciţiu constant sau e un mod personal, original de acomodare cu lumea exterioară, de îmblânzire a ei?**

■ Naturaleţea nu se poate forma, e un dar care, probabil, se poate cultiva. Cred că se ajunge la această naturaleţe de pe scenă şi din film prin originalitate, prin abatere de la regulă, printr-un soi de „greşeală“. În ceea ce mă priveşte, firescul se poate datora detaşării cu care privesc lucrurile. Prin studiu, prin munca la un rol se poate construi o anumită notă, nuanţa replicii, a caracterului. Există o ştiinţă de a „da poanta“, de a calcula o reacţie. Un spirit analitic şi hiperexact, aşa cum sunt eu, poate să detecteze într-un moment de inspiraţie ideea personajului, după care totul curge năvalnic spre desăvârşirea lui.

Există oameni care, tăcând, sunt impresionanţi. Atunci când un actor tace sau când apare rostind doar câteva replici, are forţa de a capta atenţia prin ceva. Se vede că eu am acel ceva.

❑ **Vă bazaţi mai mult pe elaborare sau pe spontaneitate, în construcţia unui rol?**

■ Spontaneitatea trebuie să existe ca un fel de act reflex al unei atitudini pe care o ai, raportată la un stimul. Cazul reprezentativ de spontaneitate, în acest sens, mi s-a părut a fi cel al deputatului Ştefan Cazimir care, coborînd de la tribună, a fost interpelat de o doamnă cu vorbele: „Ţara arde şi baba se piaptănă“. Domnul Cazimir a ripostat prompt: „De data aceasta, baba sunteţi dumneavoastră“. Prezenţa de spirit nu e un simplu efect, un truc prin care cauţi să câştigi simpatie, ci un fapt ce caracterizează personalitatea umană, o conturează, o exprimă.

❑ **Se întâmplă – ca în cazul prezentat de dumneavoastră – să se manifeste spontaneitatea în raport cu un „spectator“. Doar în legătură cu sala se naşte o astfel de rezonanţă?**

■ Îmi amintesc că, odată, a pocnit un reflector pe scenă. Partitura mea avea un pasaj unde se vorbea despre o salvă de tun care survenea la un moment dat. Am decalat textul, asociind replicile acelui zgomot provocat de întâmplare. Însă prin spontaneitate nu poţi îmbunătăţi sau da strălucire unui text; ea este totuşi echivalentă cu o intervenţie, ce poate înstrăina sensul unei scene sau al unui personaj. Replicile venite din sală, reacţiile spectatorilor, o remarcă mai puţin obişnuită pot crea momente extra-text. Trebuie să fii oricând capabil să ieşi frumos din aceste situaţii.

❑ **A intervenit providenţa în cariera dumneavoastră?**

■ Am făcut teatru, negândindu-mă la teatru. Am ajuns aici prin destin. Aşa a vrut tatăl meu, care a fost un muncitor simplu, dar a avut ideea fixă ca eu să mă fac artist. În 1959, când am dat examen la IATC, s-au organizat două concursuri; am picat la primul şi am reuşit la al doilea. În drumul meu a apărut un om – Ion Cojar –, care a fost capabil să descopere, sub grămada de lest care mă acoperea şi mă acoperă şi azi uneori, piatra preţioasă care ar putea fi şlefuită. Ceea ce a întrevăzut atunci, a scos apoi la lumină folosindu-şi calităţile de pedagog. Pentru mine, întâlnirea cu teatrul s-a produs prin acest om deosebit. Întâlniri de acest tip, „providenţiale“, am avut destule, aşa cum probabil are fiecare. În film, regizorul Andrei Blaier mi-a încredinţat rolul Şaptefraţi. Eu am făcut foarte multă armată: am prins şi după terminarea stagiului militar vreo patru concentrări. Am studiat acolo foarte multe tipologii umane. În armată oamenii se manifestă într-un anume fel – spiritul cazon din ei domină.

Am avut şansa întâlnirii cu roluri extraordinare: Meciotkin din **Vara trecută la Ciulimsk** de Vampilov. Phil Hogan din **Luna dezmoşteniţilor** de O'Neill. Dacă mă gândesc bine, tot drumul nostru în viaţă este marcat de şansa unor întâlniri posibile sau de neşansa unor ratări. Aşa se deosebesc cei norocoşi. Mă consider un om foarte norocos. Sunt mulţi actori mai buni decât mine, care n-au avut şansă sau care, din motive ţinând de datele temperamentului lor, s-au simţit jigniţi în anumite raporturi între oameni şi atunci n-au făcut film sau n-au colaborat cu televiziunea. Sunt mulţi. Ei au avut un orgoliu mai presus de realizarea lor profesională. Eu am fost un truditor şi am urmărit să mă perfecţionez în meseria mea, care, deşi te supune uneori la umilinţe, are o notă incontestabilă de noblete. Prin umilinţa mea, omul învaţă să nu se mai umilească. Totul ţine de personalitate, de contextele în care am evoluat, de temperament, de cei care m-au ajutat să cunosc mai bine lumea artistică. În fiecare om se găseşte şi mâl, dar şi praf de stea, şi puţină nebunie care te aruncă pe o orbită, deasupra lucrurilor terne, monotone.

❑ **Pentru că v-aţi referit la paradoxurile tipurilor umane, vă invit să evocaţi un rol memorabil din cariera dumneavoastră – Niccolò din** Angajare de clovn **de Matei Vişniec.**

■ Clovnul trist este specialitatea mea ca actor. Comicul mergând până la grotesc şi dramatic, muchia dintre râs şi plâns, paradoxul trăirii unui personaj m-au atras întotdeauna, poate şi datorită amestecului de stări contrare ce coexistă în mine. Când eram la Piatra-Neamţ, am pierdut o bursă în Franţa care mi-ar fi oferit posibilitatea de a exersa mijloacele de expresie ale unui clovn. Dacă aş fi folosit acel prilej, poate că azi aş fi fost foarte bogat. Aş fi devenit un clovn foarte special.

În piesa lui Vişniec am fost distribuit de Nicolae Scarlat, cu foarte mult entuziasm. Propunerea m-a tentat, fiind vorba de trei clovni bătrâni în care nu mai rămăsese decât ceea ce era mai penibil – clovneria pur şi simplu. Clovnul este o figură comico-tragică, dar nobilă. Însă la un moment dat, îmbătrânind, lovindu-se de toate greutăţile vieţii, clovnul genial se poate transforma în cabotin ordinar. A fost foarte interesant rolul tocmai pentru această căutare subterană, a unui „rest“ conţinut de personaj. La Bienala de la Bonn, spectacolul a şocat prin originalitatea şi forţa lui. Nu consider că am făcut un rol mai bun decât Mitică Popescu sau Alexandru Bindea – am fost foarte bine „sudaţi“ toţi trei. A doua zi, o cronică apărută în presa germană nota: „Dacă cei trei actori ar fi fost fotbalişti, ar fi fost de mult cumpăraţi“. Şi aici se amestecă râsul cu plânsul: trebuia să mă fac fotbalist, ca să fiu cumpărat de nemţi; fiind actor, m-a flatat comparaţia lor, dar am rămas doar cu asta.

❑ **Există o mirare a publicului în legătură cu felul în care se împleteşte existenţa unui actor cu destinul personajelor pe care le joacă. Ce însoţeşte crearea unui rol, ce se întâmplă după ce el se încheie?**

■ Măsura adevărată a unui actor o dă scena, adică scândura din faţa publicului, pe care trebuie să cari în spate un rol, timp de o oră, două sau cincl. O faci ca şi când ar fi vorba despre testamentul tău. Aceasta e convingerea mea profesională, ce presupune un uluitor transfer de energii, o „ştafetă“ între tine personaj, astfel încât la un moment dat îl primeşti fără a-

DIALOG

considera un corp străin. Când ai această şansă extraordinară, tot chinul de pe scenă dispare. Pe scenă concentrarea e foarte mare, nu-ţi poţi p[illegible]te să greşeşti, nu poţi repara, şi aici e o întreagă nebunie. După ce terminam spectacolul – mă gândesc acum la **Luna dezmoşteniţilor**, la Phil Hogan, rolul cel mai iubit şi cel mai complex al existenţei mele –, îmi dădeam jos burta, spatele, pentru că îmi făcusem un „ambalaj" care să mă „rotunjească" până la dimensiunile personajului. Toate erau aproape gelatinoase de transpiraţie, eram ud tot. Trebuia să mă frec cu tiner ca să-mi dau jos barba. Scoteam de pe mine – la propriu! – personajul. Când mă vedeam în hainele mele modeste, cu gulerul fulgarinului ridicat, şi mă îndreptam spre casă, eram fericit. Eram descătuşat. Rolul mi-a cerut o mare cheltuială de energie, şi mă simţeam mult mai bine în hainele mele decât în pielea personajului. În schimb, el mi-a oferit un sentiment de deplinătate a existenţei. Am citit undeva că, la un moment dat, Kean, marele actor englez, începea să încurce replicile cu viaţa. Li se întâmplă acest lucru şi celor mai puţin celebri, dar care au responsabilitatea rolurilor pe care le interpretează. De multe ori mă pomenesc trăind, în viaţa obişnuită, scene din teatru, şi invers (al doilea caz e mai banal, deşi experienţa de viaţă poate fi hotărîtoare pentru un rol).

Raportul dintre actor şi personaj e foarte complex, de aceea au apărut şi atâtea şcoli de teatru. Unii îşi răscolesc toată viaţa, dorinţele, frustrările pentru a ajunge la stratul cel mai adânc al conştiinţei, eliberând energii pe care poate nu le intuiau. Ce operaţie dureroasă pentru un spirit, pentru un om! Şi totul, pentru a ajunge la un ton adevărat, la un fel anume de a spune un cuvânt... Transferul produs între actor şi personaj e una dintre cele mai bizare, mai insolite şi mai crâncene experienţe umane. Imaginează-ţi că într-un timp scurt pot juca un rege, un cerşetor, un amant şi un încornorat. Iei palme şi dai şuturi. Şi toate astea, condensate în puţinul care sunt eu. Uneori teatrul îţi oferă şanse uluitoare. Nu e de mirare că unii actori o iau razna şi ajung infatuaţi sau aleg calea alcoolului, ori se satură de această muncă nebună, tragică, obsedantă. Teatrul privit din sală e o vrajă plină de învăţăminte, un miraj care se poate uneori concretiza în viaţa ulterioară a unui spectator. Privit de pe scenă, e o mare durere, un chin, o trudă înfiorătoare. Chiar şi drumul până la un rol mic, dar care îşi are tâlcul lui – cum e şoferul de taxi din **Harvey** –, este destul de lung.

❑ **Nu se poate supravieţui într-o astfel de lume decât printr-o mare putere de a spera. Care este această lumină, această speranţă pentru dumneavoastră?**

■ Poate că uneori nici nu eşti conştient de lumina unui rol. Eu aş fi găsit lumina şi într-o viaţă simplă, în mijlocul naturii. Însă nu pot să ocolesc sau să nu constat ca atare speranţa care există în teatru şi care se iveşte chiar din acest paradox al fericirii şi chinului ce însoţesc viaţa scenei. Mi-e ciudă uneori că trebuie să mă umilesc pentru ca spectatorul să priceapă ceva. Misiunea pe care mi-am asumat-o nu am luat-o ca pe o bagatelă. Pentru mine a fost un mod foarte serios şi dramatic de existenţă. E o profesiune de credinţă, ce ascunde un fel de ritual. Cel mai interesant lucru e să stai în culise, neobservat de nimeni, şi să urmăreşti cum se manifestă actorii, cât sunt de neliniştiţi, cum îşi caută starea cu care să intre pe scenă. După treizeci de ani de teatru, am un anume exerciţiu al acestei nelinişti. Tot aplombul de pe scenă vine din siguranţa cu care ataci primul pas şi primul cuvânt. Dacă vorba e cu două înţelesuri sau dacă scena are un tâlc al ei, observ fizionomia spectatorilor, văd cum li se transformă chipul, facies-ul, deci şi ceea ce e înăuntru, în spatele ochilor, şi atunci mă inundă o bucurie nemaipomenită. Când vezi ce forţă are cuvântul tău, trupul tău, îţi spui că aceasta e speranţa, lumina, existentă mereu în mintea actorului adevărat, care e un mare truditor, un serv. Dacă e închinată scopului de a anima omul, de a-l întări, de a-l schimba, de a-l entuziasma, această servitute devine speranţa profesiei mele, speranţă care cred că ar trebui să lumineze orice altă lucrare spirituală.

ADINA BARDAŞ

ROXANA GUTTMAN: „Din speranţele noastre se alege praful"

Există actori cu destine fericite, care nimeresc de la început unde trebuie, se întâlnesc cu cine trebuie şi ocupă zona centrală a atenţiei într-un mod firesc, nedând senzaţia că fac vreun efort special de autovalorificare. Pentru alţii, efortul de a răzbi, „de a impune evidenţa", cum spune Roxana Ionescu Guttman, este la fel de important ca demersul artistic propriu-zis. Când o asculţi pe Roxana, e imposibil să nu cedezi în faţa forţei cu care îşi expune oboseala, să nu te laşi furat de farmecul şi vioiciunea „deprimării" ei, şi e greu de spus unde are întru totul dreptate şi unde subiectivitatea inerentă covârşeşte aprecierea. Dar în teatru nu există un aparat de măsură exact şi mărturia Roxanei exprimă momentul de răscruce al acestor fete şi băieţi pe care i-am văzut în diferite roluri, îi ştim de undeva şi îi tot aşteptăm ca, individual sau în grup, să ocupe primul plan al vieţii artistice. Pentru această generaţie, marea schimbare a intervenit înainte ca ei să afirme, iar acum diversificarea centrelor de autoritate critică, în loc să satisfacă mai multe vanităţi, le nemulţumeşte şi pe cele cărora le dă semne de apreciere. Dincolo de aspectul biografic, obida Roxanei Guttman este un semn al crăpăturii care ameninţă să se lărgească între cei care fac teatrul şi juriile, mai mult sau mai puţin academice, care-i judecă.

❑ **Spuneai că al apărut prima oară în public cu corul Song. Câţi ani aveai?**

■ Vreo 17. Eram în liceu. Până atunci, mai spusesem câte o poezie, făcusem balet. Părinţii mei, cărora le datorez foarte mult şi fără de care nu ştiu ce m-aş face, au avut grijă să învăţ din toate câte puţin, neştiind foarte sigur ce o să devin în viaţă. Au considerat că o fetiţă trebuie să ştie puţin balet, puţină vioară, puţină gimnastică, aşa că le-am făcut pe toate. Dar la Song m-am dus fără să le cer voie, selecţiile erau foarte dure şi Oanţă ştia astfel care sunt cei ce vor să facă teatru, muzică şi ne canaliza pe drumul respectiv, ajutându-ne – acum îmi dau seama – enorm. Prima poezie am spus-o la Petroşani, era o sală plină de mineri şi Oanţă zice, fără să mă fi anunţat în prealabil, că „o viitoare mare actriţă va spune o poezie". N-aveam nimic în

cap, îmi tremura piciorul drept îngrozitor şi am spus o fabulă pe care o visez şi astăzi; am luat aplauze furtunoase şi ţin minte feţele negre ale celor care mă aplaudau. Acomodarea cu publicul, plăcerea de a sta în faţa publicului la Song le-am învăţat şi îi datorez lui Mihalea enorm. Atunci nu conştientizam, dar acum îmi dau seama că participarea mea la spectacolele muzicale de la TES e posibilă datorită grupului Song. Eu m-am trezit că mă pot mişca, pot cânta, pot dansa, aşa... brusc, fără vreo pregătire specială.

❑ **Şi institutul?**

■ Institutul a fost cea mai minunată etapă din viaţa mea. Dar şi de asta îmi dau seama abia acum. Am avut şansa să fiu la clasa lui Dem Rădulescu – după părerea mea, unul dintre marii pedagogi ai acestei şcoli. Am învăţat foarte mult de la el, nu în primul rând despre comedie, ci şi despre dramă şi teatrul psihologic. Am lucrat şi cu doamna Adriana Popovici, pentru care am o recunoştinţă extraordinară, cu doamna Sanda Manu, cu domnul Gelu Colceag, şi, astfel, promoţia noastră, în care e Puric, Maia Morgenstern, Teodor Corban, s-a dezvoltat foarte frumos. Eu am luat foarte în serios şcoala de teatru şi, chiar dacă n-am încă dreptul să o spun, insist asupra faptului că noi eram mult mai serioşi decât sunt cei de astăzi. Lucram imens şi îmi foloseşte şi acum forajul produs atunci, indiferent dacă rezultatele au fost bune sau nu. Şi la fel lucram toţi, aşa că am motive să consider că promoţia '85 a fost o promoţie norocoasă.

❑ **Şi cu tot norocul ăsta al ajuns la Botoşani, unde teatrul nu era o instituţie înfloritoare şi, pe deasupra, şi departe de Bucureşti.**

■ Cuiul hărţii, locul de unde se agaţă harta. Dar a fost o perioadă nebună, pe care n-o regret. Am plecat acolo împreună cu Puric, pe urmă a venit şi Doru Bandol şi, la concurenţă cu teatrele bune din zonă – Piatra-Neamţ, Iaşi –, am rezistat, şi încă bine. Eram în top, pentru că aveam un asemenea elan, încât am izbutit să facem în trei ani şase spectacole: cu Laurian Oniga, care era într-o formă extraordinară, cu Mihai Mălaimare, care acolo şi atunci a debutat ca regizor, cu Tereza Barta. Atunci am făcut monologul lui Brecht **Nevasta evreică**, cu care – spre surprinderea tuturor, dar şi a mea – am luat Marele premiu la Gala recitalurilor de la Bacău. A fost o perioadă grea: frig, foame. Actorii vechi ne susţineau şi ne ajutau şi am mai stat pe la ei acasă. O dată la trei zile veneam dimineaţa la Bucureşti, făceam baie şi plecam seara. Ai mei erau disperaţi. În al treilea an, mi-am tăiat părul, care era până la braţ, cu forfecuţa de unghii, pentru că simţeam nevoia unei schimbări. A fost o perioadă extrem de tensionată, pentru că ştiam că trebuie să arăt cine sunt. Puteam să rămân la Botoşani şi acum să am o vilă pe strada principală, să fiu vedeta oraşului şi directoarea teatrului. Dar eu ştiam că ce fac acolo trebuie să fac cu tot sufletul şi foarte bine, dar nu pentru ca să rămân acolo. La insistenţele noastre s-au făcut turnee la Bucureşti şi, împreună cu Doru Bandol, am vândut bilete în Cişmigiu pentru spectacolele noastre. Am avut săli pline şi aşa ne-au şi văzut oamenii în preajma concursurilor care s-au dat în Bucureşti.

❑ **Ai un temperament de luptător. Această trăsătură te ajută sau te împiedică să trăieşti în teatru?**

■ În majoritatea cazurilor mă împiedică. Acum trăiesc o stare foarte dramatică în legătură cu **Dibuk**, spectacol pe care îl consider a fi unul dintre cele mai reuşite ale doamnei Cătălina Buzoianu şi unul foarte important, poate cel mai important, în ceea ce mă priveşte. După un asemenea rol – pentru care îi mulţumesc doamnei Cătălina Buzoianu că mi l-a încredinţat – nu mă mai pot ocupa de fleacuri. Sunt la o răscruce: ori rămân unde am ajuns şi mi-am terminat la 30 de ani cariera, ori găsesc drumul adevărat. Aici, calităţile de luptător nu mai folosesc. Steaua fiecăruia trebuie să aibă şi noroc; talentul fără noroc e zero. Or mie, tocmai pentru că sunt o luptătoare, mi s-au făcut enorm de multe nedreptăţi: după felul cum a fost recepţionat spectacolul **Dibuk** şi la Festivalul „Caragiale", şi la Gala UNITER, am constatat că evidenţa nu se impune. La Festivalul „Caragiale" a fost absolut ignorat; m-aş fi aşteptat la orice, dar nu la asta. O recunoaştere îţi dă şi elanul să mergi mai departe: când, în anul III, am jucat într-un spectacol al doamnei Sanda Manu şi cronicarii au scris despre mine că sunt o personalitate „despre care se va mai auzi", am considerat că mi s-a dat ceea ce mi se cuvenea. Or, cum şi de astă dată şi eu, şi spectacolul avem cronici foarte bune, ignorarea spectacolului de către juriul Festivalului „Caragiale" m-a făcut să mă gândesc că e Teatrul Evreiesc la mijloc şi, deci, e o formă de antisemitism, de marginalizare a unui colectiv care a ieşit la lumină. La Gala UNITER mă aşteptam să ia premiul pentru cel mai bun spectacol şi-o spun pentru prima oară – m-a şocat îngrozitor că nici măcar n-am fost nominalizată. Dacă felul cum am făcut acest rol ar fi recunoscut, mie mi-ar arăta un drum. Am fost fericită când, acum doi ani şi anul trecut, Maia Morgenstern şi Oana Pellea au luat premii, pentru că îmi pare bine când oamenii talentaţi îşi găsesc locul. Sunt nefericită că Puric nu e la locul lui şi că alţi oameni foarte talentaţi pe care îi ştiu nu sunt la locul lor: Manuela Ciucur, Oana Ştefănescu etc. Sau, poate, au ajuns în faza când se mulţumesc cu locul pe care stau. Eu cred că merită mult mai mult. Se alege praful de nişte oameni care reprezentau speranţe şi chiar certitudini în timp.

❑ **Exagerezi. Nu s-a ales nici un fel de praf. Oamenii joacă, se schimbă situaţia teatrului, se schimbă modul în care este receptat teatrul, se schimbă şi situaţia celor premiaţi, şi a celor care sunt de mult certitudini.**

■ Generaţia mea trăieşte, poate, mai dureros acest fenomen, pentru că până în '90 nu prea ne interesa recunoaşterea oficială. Ştiam noi între noi cât valorează fiecare. Acum, o dată cu apariţia atâtor premii şi a prezumţiei de obiectivitate, vanitatea este pusă la grea încercare. Dar când un actor străin – şi mi se pare firesc să ne comparăm cu ei – ia premiul Oscar sau e laureat la Cannes, viaţa lui se schimbă. Şi e nedrept ca premiile să schimbe în fiecare an viaţa aceloraşi oameni, iar celorlalţi să nu le vină niciodată rândul. Vorbesc şi despre mine, dar şi despre Anca Sigartău, sau Teodora Mareş, sau... şi lista e lungă. Satisfacţia celor trei minute de aplauze nu compensează cei trei ani de criză în care mă tot întreb dacă fac bine ceea ce fac sau mă înşel. Eu, personal, nu mai sper. Din fericire, am o fetiţă, pe Noemi, care e suficientă pentru a fi o raţiune a existenţei mele, şi n-am să fac nimic în detrimentul acestui copil. Nu sunt omul care să-şi ia cariera în piept, să caute turnee cu lumânarea, să lase copilul cu doica şi să ne reîntâlnim când o să aibă ea 18 ani şi n-o să ştie cine sunt. Drama asta nu vreau s-o trăiesc. Sunt o familistă convinsă şi, dacă pot să le împac pe amândouă şi să le trăiesc cinstit şi curat, e perfect. În această perspectivă, faptul că am luat sau n-am luat premiu nu mai este atât de important. Dar cred că într-un anume moment al carierei un asemenea premiu e un prag, după care poţi să-ţi frângi gâtul pe riscul tău. Mă doare sciziunea din teatru. La Gala UNITER, Marin Moraru şi Olga Tudorache evocau vremurile când teatrul era o familie, oamenii se ştiau şi se susţineau unul pe altul. Or, acum, dacă eu am ajuns să vorbesc aşa, şi vorbesc aşa pentru că mă doare, asta se datorează – cred eu – şi faptului că nu toţi îşi anunţă apartenenţa. De altfel, nici nu înţeleg cc-i desparte. Eu n-am firmă, n-am altă preocupare, pentru că teatrul e singurul lucru pe care ştiu să-l fac cu dragoste, cu suflet.

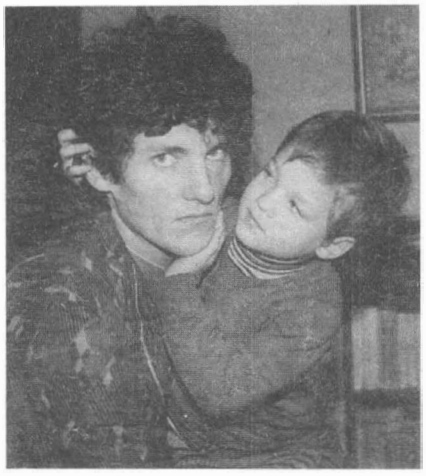
❑ **Spuneai înainte ce importanţă are ca fiecare să-şi găsească locul. Crezi că locul tău e la TES?**

■ Cred foarte tare în destinul acestui teatru şi nu pot să uit ceea ce a însemnat el pentru mine. Şi înseamnă, pentru că, afectiv, sunt foarte legată de el. Cred însă că, dacă **Dibuk** era pus la Naţional sau la „Bulandra", ar fi avut altă soartă; dar tocmai de asta nu pot trăda şi să mă dau după cum bate vântul. Explicaţia pe care am dat-o înainte în legătură cu Festivalul „Caragiale" e o ipoteză. Dacă aş fi convinsă că aşa stau lucrurile, că există interesul de a fi închişi într-un ghetou, m-aş împăca poate mai uşor cu această durere. Dar, în ciuda a tot ce mi se-ntâmplă, vorba Annei Frank: „eu cred că omenirea trece printr-o criză, aşa, ca mine şi ca mama, dar o să treacă, nu azi, nu mâine, peste 100 de ani!, şi că, până la urmă, **oamenii sunt BUNI!**". Şi că vor fi, cândva, cinstiţi cu ei înşişi – aş adăuga eu. Aşa că, orice s-ar întâmpla în viitor, eu rămân legată de TES. M-aş duce şi mâine la orice alt teatru pentru o colaborare. Aş vrea ca lucrurile să-mi fie mai clare. Neîmplinirile care depind de alţii se acumulează. Când eram la Institut, se punea un afiş că se dau probe de film cu regizorul cutare. Ne duceam târlă şi cine lua juca, cine nu – nu. Acum probele sunt secrete. Eu nu ştiu dacă pot sau nu să fac film şi probabil că o să mor cu nedumerirea asta. Dacă o ţin aşa, o să ajung ca o mătuşă a mea, care şi acum e convinsă că orice om care-i intră în casă e securist. Devii rău fără voia ta. Iar răutatea complică şi creativitatea, şi maternitatea. Jur că în clipa asta nu ştiu încotro s-o iau: să mă opresc aici, sau să merg mai departe şi să aştept să mă întâlnesc cu Spielberg pe stradă? Dar acum nu mai cred nici că Spielberg există, atât sunt de deprimată şi de neîncrezătoare.

❑ **Eu păstrez această mărturie a deprimării, dar am convingerea că, peste cinci ani, într-un alt interviu, ai să spui despre anii ăştia (cum vorbeai la început despre perioada Botoşani) că au fost o perioadă fericită: „am jucat în** Dibuk**".**

MAGDALENA BOIANGIU

DRAGOŞ PÂSLARU: „Când apar vedetele, totul e negoţ"



■ Înainte de orice întrebare, aş vrea să vă spun că în biserica Sf. Vasile cel Mare, preotul Paul Mărăcine a sfinţit icoana Sfântului Mucenic Filimon, care va fi patronul celor ce lucrează în teatru.

❑ **E un început.**

■ E singurul început bun. Sau e întoarcerea spre începutul cel bun.

❑ **Credeţi că teatrul e un loc impur? Vă simţiţi ultragiat de această idee sau îi recunoaşteţi manifestările în anumite întâmplări din existenţa de actor?**

■ Mi se pare că azi aşa este. Nu a fost întotdeauna un loc tulbure. „Sincopele" teatrului nu au durat. Au existat perioade în care teatrul devenise o lucrare curată, nu spun sfântă, dar iradiantă de echilibru moral, de măsură, de energie spirituală. Trupele de teatru dădeau întotdeauna stil şi o anume întemeiere, soliditate unui spectacol. Când teatrul începe să funcţioneze pe un alt rol decât cel de oglindă a unei societăţi, când apar vedetele, atunci totul devine un negoţ. Cu bani, pot cumpăra un artist mediocru pentru a-mi sluji, îl pot lansa. Publicul e dispus să consume orice, dacă e frumos ambalat. Omul zilelor noastre nu cultivă exerciţiul raţiunii, ci acţionează mecanic, urmând traseul sinuos, ambiguu şi uneori absurd al societăţii.

❑ **Teatrul nu-l poate ajuta, salvându-l măcar pentru scurt timp de această risipire interioară?**

■ L-a şi ajutat. Să vă dau un exemplu de teatru curat. Înainte de '89 existau spectacole–„guri de aerisire". Chiar aşa spunea lumea când venea de la teatru: „am tras o gură de aer". Erau spectacole de trupă, făcute de regizori foarte buni, cu actori excepţionali, fără stridenţe de vedetism.

❑ **Totuşi, au existat vedete...**

■ Prin împlinirea menirii lor, a vocaţiei. Actorii mari sunt iubiţi de public. Când un actor tinde să ajungă vedetă, el strică o construcţie, erodează condiţia teatrului. Actorul adevărat e cel care acceptă ca patron teatrul, actorul-vedetă e cel care acceptă ca patron să fie cineva din afara teatrului. Într-un spectacol, şi rolul cel mai mic poate avea o lumină a lui. Un actor care joacă ceea ce i se oferă, care funcţionează bine în trupă şi nu are senzaţia că e marginalizat atenuează stresul care însoţeşte această profesie. În unele montări, anumite spectacole şi anumiţi actori sunt în faţă, iar restul există mai puţin. Sică Alexandrescu, de exemplu, a practicat un astfel de teatru şi a distrus nişte actori. Îi chema de la teatre din provincie, îi angaja şi urma... încremenirea. Nu li se mai oferea niciodată nimic. Alţi actori au plătit pentru îndrăzneli politice, cariera artistică li s-a blocat, iar în istoria teatrului numele lor nu mai contează. Este o ruşine faptul că sunt consemnaţi alţii, care au greşit fundamental. Actorul-vedetă poate fi o mediocritate poleită de jocul unor relaţii. „Ajuns în faţă", se arată rutinier şi zgomotos, însă comodităţile de gândire, de expresie „prind" şi gustul publicului se sminteşte. E un pericol ca lăturile să treacă drept pâine.

Teatrul este o forţă spirituală care poate determina o schimbare în receptarea unor fapte reale. Puterea s-a ferit întotdeauna de teatru. În Evul Mediu, actorii prea îndrăzneţi erau ucişi. Spectacolele mari au fost interzise în România, pentru că spuneau adevăruri. Acum apar multe spectacole de interes minor, care nu comunică decât un plictis universal şi care, din diverse motive, pot fi încurajate de public.

❑ **Care e condiţia actorului azi? Ce a determinat trecerea dumneavoastră de la „Nottara" la Odeon şi apoi la „Bulandra"?**

■ „Trecerile" au fost mai multe. Am fost repartizat la Petroşani, unde realmente am încercat din greu să facem teatru. Nu s-a putut. Publicul care avea nevoie de noi se epuiza din seara premierei. Am ajuns apoi la Piatra-Neamţ. Aparent m-am rupt de acel loc, dar nu e aşa. Din păcate nu pot spune acelaşi lucru despre „Nottara". În culise se ştie că am fost dat afară din motive politice. „Nottara", care era un spaţiu extraordinar, creat

de Horia Lovinescu, Dan Micu şi de o trupă care imediat s-a strâns în jurul acestor oameni, a fost distrus. Există în acel teatru oameni extrem de nocivi. Efortul pentru căutarea unor sponsori pare acolo mai important decât cel făcut de actori pe scenă. Dintr-o categorie superioară am fost trecut la una inferioară şi atunci am părăsit teatrul. Am refuzat să vorbesc despre acest lucru, zicându-mi că nu e decât un accident. Din nefericire, accidentul s-a repetat la Odeon, unde director era bunul meu prieten Dabija. Când a trebuit să părăsesc teatrul, nimeni nu m-a apărat. Am ajuns la „Bulandra", o instituţie de tradiţie, care acum nu cred că funcţionează aşa cum trebuie. Cred că e ceva greşit în interpretarea modului în care ar fi normal să trăim după efortul făcut în decembrie '89. Există o lăcomie, o trufie fără margini pe care nu pot s-o înţeleg, mai ales la trupa tânără. Există nişte eliminări pe care iar nu le pot înţelege. E ceva tulbure. Sigur, viaţa mea de acum e extrem de nesigură. Din cauza atitudinii pe care am avut-o faţă de Putere, ea poate fi şi mai mult atacată, chiar distrusă. Chiar dacă e greşit ceea ce spun, fac acest lucru ca să mă verific. Deocamdată, nimeni n-a venit să mă cheme, să mă întrebe...

❑ **Ce fel de întrebare aşteptaţi?**

■ De ce nu mai exist în viaţa artistică.

❑ **De unde ar trebui să pornească răspunsul?**

■ În primul rând de la regizori, apoi de la directorul teatrului. La „Bulandra" am fost primit cu braţele deschise, într-un moment foarte greu pentru mine şi n-aş vrea să jignesc pe cineva. Cred însă că n-ar trebui să-mi irosesc darul lăsat de Dumnezeu. Ceea ce spun e valabil pentru mulţi actori, nu e doar o problemă personală. Nimeni nu ştie ce se întâmplă cu actorul după ce s-au terminat aplauzele. Singurătatea... Angoasa... Spaţiul gol în care te poţi pierde...

❑ **Faptul că actorul „câştigă" un personaj poate echivala, în acelaşi timp, cu o pierdere?**

■ Categoric. În timp, ceilalţi artişti îşi dezvoltă personalitatea. Actorul şi-o distruge. Jucând atâtea chipuri, la un moment dat nu mai ştie care este al lui. Vorbesc de actor, nu de vedetă. Vedeta se joacă pe sine în toate rolurile. Nu ocoleşte locul comun, minciuna. Dar publicul are nevoie de adevărata dramă, de adevărata comedie pentru a înţelege ceea ce trăieşte în realitate şi pentru a reuşi să meargă mai departe.

❑ **Nici un spectacol recent pe care l-aţi văzut sau în care aţi jucat nu a găsit nuanţa potrivită?**

■ Ba da. Silviu Purcărete a montat spectacole de mare intensitate emoţională, convingătoare. Cred, apoi, că **...au pus cătuşe florilor...** e un document teatral extraordinar, care, la data premierei, reuşea să zguduie societatea şi să arate că orice individ e vulnerabil, nu doar cei care se expun, ci şi cei care aparent sunt feriţi. Desigur, există spectacole pe care nu le-am văzut.

❑ **Aţi avut, în spaţiul teatrului, întâlniri care ţin de miracol?**

■ Da. Însă – firesc – nu vreau să spun nimic despre acest lucru. Adevărurile mari aproape aneantizează. Depinde cum le foloseşti când se descoperă ceva din ele, pentru a afla încă o taină despre noi sau despre alţii.

❑ **Ce parte a acestor adevăruri o comunicaţi publicului?**

■ Mărturisesc că în ultimul timp această comunicare a fost degradată. Actorul „funcţionează" cu încredere şi cu iubire. Dacă nu primeşte aceste daruri, ceea ce face e nebunesc şi absurd. Adevărul pe care l-am oferit publicului e fragmentar. Vreau foarte mult să joc, dar am senzaţia că nu mi se oferă loc pe scenă, că momentul nu îmi mai aparţine. Nu mi s-a mai întâmplat acest fapt până acum. Chiar şi în roluri secundare simţeam că aparţin spectacolului. Cred, simt că sunt capabil să joc, să folosesc timpul celor care vin la teatru şi să-l sporesc. Salvarea cred că ar putea veni printr-un exerciţiu al spiritului de trupă, care ar favoriza nu un actor anume, ci spectacolul şi, deci, publicul. Sper ca această noţiune vitală pentru teatru – „a fi împreună" pe scenă într-un fel aproape miraculos – să apară din nou în prim-planul experienţelor care se consumă aici. Un actor care are un patron spiritual nu poate fi pesimist.

ADINA BARDAŞ

DIALOG

MANUELA CIUCUR: „N-am avut decepţii"

Manuela Ciucur s-a născut sub semnul Peştilor, pe 26 februarie 1963. A absolvit I.A.T.C. în 1987, la clasa prof. Mihai Mălaimare, cu spectacolul ***Tartuffe*** *(personajul Elmira) în regia lui Laurian Oniga. A fost repartizată la teatrul din Piteşti, iar în 1990, prin concurs, a devenit actriţă la Teatrul „Bulandra" din Bucureşti.*

Despre Manuela Ciucur aş spune doar că poate fi portretizată concis prin următoarele substantive: modestie, candoare, responsabilitate, dăruire. Şi cred că cel mai bine ar putea fi caracterizată printr-o expresie a lui Geo Bogza: „parcă ar mânca flori şi ar vorbi fluturi..."

Dialogul ce urmează s-a consumat în foaierul sălii Teatrului „Bulandra" de la Grădina Icoanei, după matineul cu piesa ***Trei surori*** *de Cehov, în regia lui Alexandru Darie.*

❑ **Ai reuşit să intri la I.A.T.C. de la prima încercare, în 1983. În ce condiţii s-a produs primul impact cu lumea teatrului ?**

■ La teatru mergeam încă din copilărie. În special la „Bulandra"; am văzut toate spectacolele de aici. Nu ştiu când s-a născut în mine dorinţa de a fi actriţă, dar important a fost să mă hotărăsc şi apoi... asta am făcut. Cred că aici este cuvântul destinului.

❑ **Într-un dialog mai vechi, îmi spuneai că eşti foarte credincioasă. Ai putea stabili în cuvinte raportul tău cu divinitatea?**

■ Cred că nu reuşesc să fiu la înălţimea idealurilor mele. Uneori gândesc rău; ştiu că omul e supus păcatului, dar, cum spuneam, recunosc cu tristeţe că nu sunt întotdeauna aşa cum aş vrea să fiu. Încerc mereu să fiu un om mai bun. Vorba Irinei (din **Trei surori** de Cehov): „Totul e în mâna lui Dumnezeu". Personal, am simţit că, de câte ori mi-a fost greu, am reuşit să depăşesc momentul datorită credinţei. Când totul mi se părea închis ermetic, Dumnezeu deschidea pentru mine o fereastră. Iubesc viaţa aşa cum e, cu suferinţe, cu aşteptări, cu bucurii, pentru că totul vine de sus...

❑ **Cum a fost întâlnirea cu Liviu Ciulei şi ce amintiri ţi-a lăsat?**

■ L-am cunoscut înainte de revoluţie, când, studentă fiind, m-a prezentat Florian Pittiş. Când am dat mâna, a întrebat: „Ciucur?". „Da, Ciucur", am spus, şi atunci am avut sentimentul că ne vom mai întâlni. La ora aceea credeam că, dacă aş spune cuiva că l-am întâlnit pe Liviu Ciulei, n-aş fi crezută... Apoi,

în '90, după concursul de la „Bulandra", am jucat sub bagheta regizorală a domniei-sale în spectacolele **Visul unei nopți de vară** și **Deșteptarea primăverii**. Liviu Ciulei este o persoană care aduce liniște și un soi de mister, un fel de halou benefic... În clipa în care intră undeva, parcă sfințește acel loc. Și, în timpul lucrului, tot ce spune ți se pare simplu, normal, clar... Senzația era de plutire. După luni de lucru cu Liviu Ciulei, am realizat câte am învățat, cât de multe lucruri se așezaseră în mine și cât m-am metamorfozat.

❑ **Cum este atmosfera în Teatrul „Bulandra", privită din interior?**

■ Extraordinară. Cred că se vede, întrucât pe scenă nu se poate ascunde nimic... Dacă ar exista, nu s-ar putea ascunde răutatea, prostia, invidia, ura. Din punctul de vedere al dragostei față de actori, Ducu Darie este un discipol al lui Ciulei. Ne inspiră spiritul de trupă, ne coalizează în cel mai fericit mod, ne învață meserie, știe să pună actorul în valoare. S-a putut vedea că am făcut spectacole foarte bune în timp scurt. **Mefisto, Poveste de iarnă, Trei surori** sunt spectacole pe care noi le iubim și simt că și publicul le iubește. Și cel mai important este că există în noi bucuria de a veni la teatru, de a fi împreună.

❑ **În ce măsură crezi că te definește profesional activitatea ta cinematografică?**

■ Mai degrabă la TV am făcut câteva roluri bune. Am jucat în câteva filme: **Clipa de răgaz** în regia lui Șerban Creangă, **Ziua Z**, în regia lui Sergiu Nicolaescu, **Salutări de la Aglgea** în regia lui Cornel Diaconu, **Secretul lui Nemesis** în regia lui Geo Saizescu... Dar consider că adevărata mea întâlnire cu filmul nu a avut încă loc. Nu e o tragedie; mai aștept. Dacă va fi nevoie de mine, voi fi solicitată. După '90 am jucat în ambele filme ale lui Pintilie, **Balanța** și **O vară de neuitat**, în fiecare având un rol episodic. Dar Pintilie mi-a mulțumit că am acceptat să joc aceste roluri mici și mi-a promis că a treia oară (ca în legende) vom lucra ceva important. Și, pentru Pintilie, aș aștepta și zece ani!

❑ **Cum este succesul?**

■ ... așa, e ca o clipă care trece iute, iute, în care mă simt la trei metri deasupra solului, inundată de o lumină albă... Durează o clipă, dar am trăit-o! Din păcate, o conștientizezi abia după ce a trecut.

❑ **Aceste clipe te-au întărit?**

■ Da, bineînțeles. Foarte mult.

❑ **Cum se manifestă în tine sentimentul matern?**

■ Plenar. Cu fiul meu, Andrei Spiridon, în vârstă de 6 ani, am o relație extraordinară. Mă simt din nou copil, pentru că, adesea, el este mult mai matur decât mine. Știe perfect ce-i place și ce nu, iar uneori are grijă de mine. Cântă la pian, învață limba germană (noi, părinții, nu știm germană, dar el zice că va munci și va reuși!), iar mie îmi spune că sunt o păpușă cu care s-ar juca toată ziua.

❑ **Crezi în semnificația numelor?**

■ Numele nu sunt întâmplătoare. În ebraica veche, Emanuel, în unele traduceri Manuel, înseamnă „Dumnezeu este cu voi". Uneori am tendința de a fi bună, de a face bine, și am impresia că această pornire nu ține de mine, ci de o decizie mult superioară...

❑ **De ce natură au fost satisfacțiile tale cele mai mari?**

■ Am avut o copilărie foarte fericită, copleșită de dragostea părinților. Apoi, o căsnicie armonioasă și un copil reușit. În meserie am pornit cu dreptul și cred că m-am menținut pe linia de plutire. Și automobilul – una din marile mele pasiuni – îmi dă satisfacții.

❑ **Ce consideri a fi esențial în relațiile dintre oameni?**

■ Sinceritatea. Prefer adevărul, oricât de urît, unor minciuni oricât de frumoase. Adevărul determină simțul realității și doar având-l știi cum să lupți și ce să faci.

❑ **Ce importanță crezi că are teatrul în societate?**

■ Chiar dacă, uneori, teatrului nu i se acordă importanța cuvenită la nivel social, politic, el are o semnificație covârșitoare. Oamenii vin la teatru ca la școală, ca la policlinică sau ca la biserică.

❑ **Te influențează părerea criticilor de teatru?**

■ Critic mai tăios și mai nemilos ca mine nu există. Nu-mi acord nici o șansă, nu sunt mulțumită de mine, mă detest în poze, când mă văd pe peliculă sau în piese, pe casetă... Mă analizez și uneori mă consider proastă, proastă rău. Acord importanță criticii în măsură în care mă ajută să corectez anumite lucruri sau să sesizez nuanțe ascunse.

❑ **Socotești că actorul trebuie să fie prin excelență un intelectual?**

■ Da. Sunt foarte importante lecturile din domenii cât mai diverse, actorului oricând i se poate încredința un personaj din orice zonă, de orice natură... Mă interesează foarte mult ce se scrie, ce mai gândesc oamenii, încotro își îndreaptă idealurile...

❑ **Există un anumit personaj pe care ai dori să-l interpretezi?**

■ Nu. Îmi plac rolurile importante, frumoase, ca Hermia din **Visul unei nopți de vară**, Irina din **Trei surori**. Îmi place să mă reprezinte personajele, fiecare la vârsta lui. Peste 20 de ani, poate voi dori să joc Arkadina.

❑ **Ce crezi despre prietenie?**

■ Prietenia există și are forță. Eu n-am avut decepții, am dat și am primit întotdeauna pe măsură. Cel mai important într-o prietenie nu este să fii cât mai mult timp împreună, cu celălalt, ci să știi că există.

❑ **Dar despre iubire?**

■ Despre iubire?... Este ceva atât de minunat încât, uneori, ai senzația că nu există, că e doar o proiecție ideală a imaginației tale. Cred însă că oamenii ar trebui să-și mărturisească dragostea, să o arate. Orice om, cât ar fi de puternic, are nevoie să i se spună că este iubit.

❑ **Te consideri o femeie frumoasă?**

■ Nu. Pot fi frumoasă atunci când vreau eu să fiu frumoasă. Mi se spune că aș fi, dar nu cred.

❑ **În ce relații ești cu „oamenii de pe stradă"?**

■ Mă surprinde când mă recunoaște lumea pe stradă. Eu mă simt o anonimă. Mă comport ca și cum aș fi nimeni sau o oarecare.

❑ **De ce?**

■ Noi nu avem statut de vedete. Nu avem piscină, bodyguarzi, nici cluburi private. Nu stau oamenii la coadă în fața teatrului, să pună mâna pe noi. Cu copilul nu merg la plimbare în propriul parc, ci în parcul Herăstrău.

❑ **Concepi o lume fără teatru?**

■ Nu, nu! N-a existat niciodată o lume fără teatru!

❑ **Cât de apropiată sufletului tău este poezia?**

■ Cel mai aproape îmi sunt poeziile mele.

❑ **Te rog să spui câteva versuri de-ale tale.**

■ „Prin mine trece o potecă / Făcută numai pentru suflet / Sau pentru îngeri..." De exemplu.

❑ **Există la noi actori cunoscuți și prin faptul că publică poezie...**

■ Eu nu le public. Sunt proaste, pentru că sunt scrise de mine. Oricum, dacă sunt momente în care coboară îngerul și mă bate pe umăr, aceste stări le păstrez pentru mine. Știi, în general nu am orgolii... De nici un fel.

❑ **Manuela, astăzi este ziua ta de naștere. Îți dă această aniversare un sentiment special?**

■ Am fost foarte fericită pentru dragostea și prietenia arătate de colegii mei, iar Irina, prietena mea foarte bună (din **Trei surori**), și-a dat întâlnire cu mine tocmai azi. Abia aștept să ajung acasă, unde mă așteaptă doi băieți minunați care îmi vor spune „La mulți ani!" în felul lor aparte.

❑ **Ce transmiți cititorilor revistei „Teatrul azi"?**

■ Să fie sănătoși, plini de speranță și să nu își piardă credința!

Îți dorim ca fiecare clipă ce trece să-ți fie de bun augur, să ai inima inundată de pace și toți cei dragi să-ți fie aproape. La mulți ani, Manuela Ciucur!

26 februarie 1995

CLARA MĂRGINEANU

Georges Banu: COPILUL PIERDUT

„Priveliștea din acele recunoașteri care determină deznodământul unei tragedii, toată lumea îl salută ca pe un fiu de rege."

Théophile Gautier – **Căpitanul Fracasse**

Adeseori, la teatru, marile interogații metaforice iau înfățișarea unor convenții insuportabile. „Irealitatea" lor strigătoare la cer pare a fi specifică unei scene în care mecanismul nici măcar nu tinde să pară verosimil, unei scene extravagante, unde totul este permis. De altfel aici se află și una dintre sursele „teatralității" atât de defăimate. Pentru Hamlet, actorul principal este suspect din cauza excesului de lacrimi, prea afectat de „moartea Hecubei", exces ce se adaugă la îndoiala cu care este privit teatrul, unde elementele-surpriză intervin prin erupție, fiind percepute de public ca acționând doar pentru că așa vrea autorul. În cele din urmă, faimosul „deus ex machina".

Desigur, teatrul a cultivat convențiile exacerbate, dar, pentru ca ele să funcționeze pertinent, regia trebuie să le găsească motivații interne și legitimități tainice. În absența acestei preocupări, ele rămân fără impact dramatic: un simplu artificiu de scriitură. Regizorul nu se poate mulțumi să le accepte ca pe un dat gratuit, ca pe o viclenie a autorului în pană de inspirație, ca pe o strategie banală.

Sesizarea mizei în ceea ce pare o convenție abuzivă este una dintre datoriile creației teatrale. Și una dintre convențiile des întâlnite este cea a copilului abandonat.

Motivul apare în numeroase opere. Care este sensul acestui infanticid disimulat de care e plină istoria teatrului? Copilul abandonat este punctul de pornire a tot felul de povești al căror sfârșit dă motivului o coloratură tragică sau melodramatică! Ne apropiem astăzi de el cu convingerea intimă că există în interiorul său o meditație despre om și despre modalitățile sale diferite de a pătrunde în lume. Există, pe de o parte, această respingere inițială – tentativa, deliberată sau nu, de a înlătura copilul, temut de unii și dorit de alții. Astfel, teatrul ne reamintește neîncetat că destinul părinților rămâne legat pentru totdeauna de decizia sau întâmplarea inițială. Bătrânul tată îl întâlnește întotdeauna în drumul său pe copilul despre care a crezut că-l poate da la o parte... Laios și Oedip la Sofocle, Curcio și Eusebio la Calderón. Și atâția alții...

DECIZIE SAU ACCIDENT

Aflând previziunile oracolului, Laios speră să le poată ocoli făcând să dispară copilul, neîndrăznind totuși să ajungă la infanticid. El ordonă unei slugi să-l suprime pe copilul care prevestește nenorociri. Dar, la rândul lui, și servitorul se teme de asasinat și-l lasă pe Oedip în viață. Astfel, încercând să evite premonițiile destinului, rațiunea suportă primul său eșec... planul este denaturat! Aceeași pervertire a proiectului inițial apare și în **Poveste de iarnă**, când Leontes decide în zadar suprimarea tinerei pe care o bănuiește a fi rodul unei iubiri nelegitime. Eșecul lui Laios, ca și cel al lui Leontes, e o invitație la asumarea responsabilităților, întrucât ceea ce omul decide rațional trebuie înfăptuit de el însuși... Dacă vrei să înfrunți destinul printr-o crimă, atunci trebuie să fii ucigaș. Altfel, de fiecare dată, totul va fi deturnat. Laios și Leontes acționează ca niște strategi, nu ca niște revoltați. Ei sunt vicleni, nu luptători. Ei adoptă siguranța jumătăților de măsură și viața sancționează indecizia.

Copilului destinat morții i se adaugă varianta copilului camuflat. E Segismundo din **Viața e vis**, pe care tatăl îl disimulează și îl închide, de frica prezicerilor ce i s-au făcut – și lui – în legătură cu modul cum se va comporta ca adult noul născut. Iarăși, infanticidul nu se înfăptuiește, și compromisul care satisface pe toată lumea se va dovedi la fel de inoperant. Deși a fost ținut ani de zile în închisoare, Segismundo se va comporta la Palat așa cum a prezis oracolul. Din nou, rațiunea părintească este învinsă. Copilul scapă de sub autoritatea ei și confirmă previziunile destinului.

Copilului sortit morții sau înlăturării i se alătură varianta copilului rătăcit, pierdut din întâmplare sau uitat, nefiind iubit. Răsturnare radicală, deoarece de astă dată este vorba de indiferență, rezultatul unui fals destin, evidențiind distanța dintre părinți, mamă sau tată, și copil. El este pierdut pentru că nu i se dă atenție, ca în **Cercul de cretă caucazian** de Brecht, unde prințesa Abasvili fuge fără să se îngrijească de copilul care se agită în leagăn. De asemenea, copilul se poate pierde pentru că nici măcar venirea lui pe lume nu este observată, ca în **Devoțiune**, unde tatăl care-și bănuiește soția e îngrozit de copilul pe cale de a veni. Copilul se mai pierde și din cauza turbulențelor istoriei, ca în **Nunta lui Figaro**. În toate aceste situații, separarea nu mai este consecința unei cauze pe care rațiunea vrea s-o ocolească, ci a unei distanțe sentimentale evidențiată astfel de scriitură.

S-a mai spus: nu are importanță pentru întoarcerea copilului dacă el a fost îndepărtat rațional sau accidental. De fiecare dată, el reînnoadă legăturile firești în modalități dintre cele mai diverse. La teatru, nu existența omului care se descurcă singur contează și existența lui autonomă, ci reîntoarcerea, precum și toate frământările pe care ea le determină.

TRAGEDIE SAU MELODRAMĂ

În funcție de momentul când se produce, recunoașterea va fi întotdeauna ambivalentă. Când e prea târzie, prevalează tragicul – Oedip se culcă cu mama lui –, în timp ce, în **Devoțiune**, Eusebio evită la limită incestul. Semnul crucii de pe pieptul surorii sale gemene îi permite să ocolească păcatul suprem. Și Marcelina, care-l urmărește cu insistențele ei pe Figaro, nu este salvată decât grație unei recunoașteri ce intervine la momentul potrivit. De altfel, Figaro nu e Oedip, el fuge, mai curând, de mama lui...

Reîntoarcerea copilului pierdut naște consecințe care depind de situația inițială: decizie sau accident. Dacă s-a dorit dispariția copilului, apariția lui provoacă un efect tragic, în timp ce copilul pierdut printr-o inadvertență și care a fost căutat în zadar produce un efect melodramatic de fericire de îndată ce revine. Două extreme. Două excese. De la originile sale, teatrul a cultivat ambivalența unei situații care se împotrivește firescului.

Copilul pierdut are întotdeauna un semn distinctiv. E „marcat" ca Oedip și Eusebio, primul are un picior chircit, al doilea – semnul crucii pe piept. Sunt diferiți, atipici și în aspectul lor fizic. Dimpotrivă, adeseori, copiii rătăciți din greșeală, din neatenție sunt recunoscuți datorită unui obiect-fetiș, apărut la momentul oportun, ca o dovadă absolută a identității. Ei nu sunt marcați fizic de destin și soarta lor nu declanșează o tragedie.

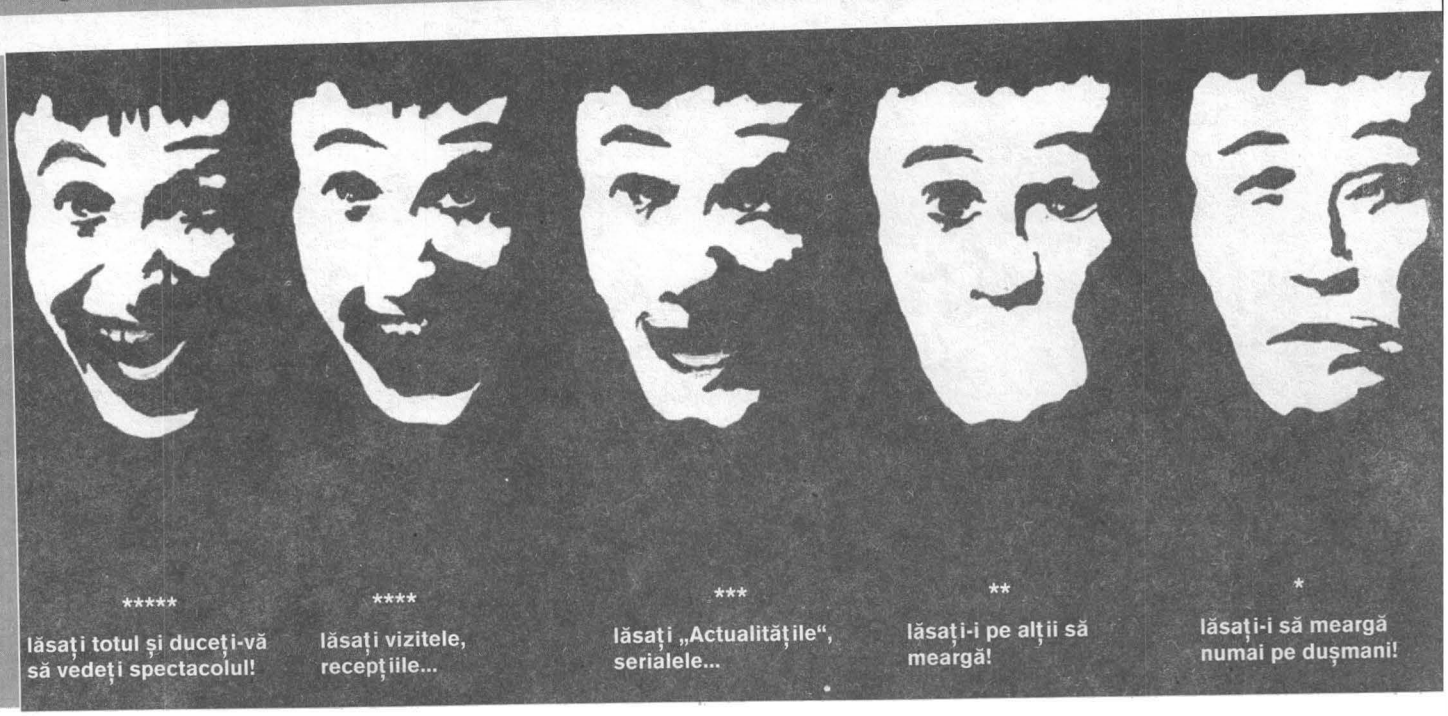
Copilul nu este niciodată pierdut pentru totdeauna. Copiii își redobândesc părinții care în zadar încearcă să-i înlăture, să-i uite sau să-i omoare. Clipa în care se dezvăluie originea – iată termenul ultim al acestui motiv esențial, ce nu trebuie asimilat unei simple convenții scenice.

UNITATEA, MAI PRESUS DE ORICE

Pentru că slugile nu respectă porunca de a-l ucide, pentru că de fiecare dată se găsesc familii sau mame care îl adoptă, pentru că de fiecare dată copilul pierdut se dovedește a fi o persoană de excepție, legăturile originare se restabilesc. Cu prețul incestului, al morții sau al fericirii. Separația nu este niciodată definitivă. Unitatea se reface. Până la urmă, verigile îi leagă pe părinți de copii. Există un preț și nimeni nu poate fi scutit, fiecare este urmărit de ceea ce a născut și de ceea ce a moștenit. Viața interzice fisurile definitive. Ea își asumă sarcina de a restabili fluidul generațiilor. O dată cu reîntoarcerea copilului pierdut, la orizont se desenează schema reunificării.

(Alternatives Théâtrales, 47)

Traducere: **M.B.**



MOSCOVA – UN SLOGAN MONDEN

*****

Dintre toate piesele sale – pe care, după cum se știe, obișnuia să le caracterizeze drept comedii, ba chiar vodeviluri –, singura căreia Cehov îi dă, explicit, subtitlul „dramă" este **Trei surori**. Lucrul pare ciudat pentru că, deși povestea sfârșește cu o moarte, cea a lui Tuzenbah (personaj mai puțin important, totuși, decât Treplev, care se sinucide în finalul „comediei" **Pescărușul**), nimic din ceea ce se petrece aici nu e cu mult mai „trist" decât întâmplările din celelalte piese; dimpotrivă, situațiile și replicile manifest hazoase – fie că e vorba de umorul cazon al oaspeților casei Prozorov ori de spiritele belferești ale lui Kulîghin, de caraghioslâcul grosier al Natașei ori de comicul involuntar al surdului Ferapont – sunt mult mai frecvente ca, de pildă, în **Livada de vișini**, și ea desemnată în mod expres drept „comedie". Nici măcar nefericitul amor al Mașei pentru Verșinin nu egalează, ca dramatism real, sărmana dragoste a Soniei pentru Astrov ori funesta patimă a Ninei Zarecinaia pentru Trigorin. De ce, atunci, „dramă"? Luând în calcul sarcasmul ascuțit al autorului care, și el, simțea enorm și vedea monstruos (cum dovedesc și schițele lui), s-ar putea bănui o deturnare ironică a termenului de la înțelesul acreditat. Căci, dincolo de pomenita moarte (care, în fond, nu afectează prea tare pe nimeni), ce dramă trăiesc personajele din **Trei surori**? Răspunsul la îndemână, impus, în bună măsură, de abordările regizorale în gust (molo)dramatic și în descendența realismului psihologic stanislavskian, ar fi: imposibilitatea de a-și atinge idealul suprem – „La Moscova! La Moscova!". Lectura piesei dezvăluie însă – cu condiția abandonării prejudecăților comode – fragilitatea acestei ipoteze, pe care obișnuința a transformat-o în axiomă. Pentru că absolut nimeni și nimic nu le împiedică pe cele trei surori și pe fratele lor, Andrei, să părăsească orașul de provincie în care „se sufocă" și să plece, oricând, spre multvisata Moscovă... Nimic, firește, în afară de propria voință, dacă voință se poate numi pasivitatea informă, lâncedă și totuși inflexibilă ce-i ține pe loc, contrazicându-le vorbele și, aparent, dorințele. Aparent, fiindcă, de fapt – cu excepția, până la un punct, a Irinei –, nici unul dintre Prozorovi nu dorește cu adevărat să ajungă la Moscova. Departe de a fi un țel veritabil, Moscova e un fel de slogan monden, un subiect de conversație mereu agreabil, cu toate că, sau tocmai pentru că, învelit într-un abur masochist-bovaric. Desigur, vorbitorii nu-s câtuși de puțin conștienți de asta, căci dac-ar fi... „câtă luciditate, atâta dramă" – observația lui Camil Petrescu nu e valabilă numai pe teritoriul național. Cu toate acestea, sensibilitatea dureroasă, și ea din plin dovedită, a medicului retras, bolnav, la Ialta amendează presupunerea că denominația

TREI SURORI de Anton Pavlovici Cehov. Traducere de Radu Teculescu și V. Jianu ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data reprezentației: 29 ianuarie 1995 ● Regia: Alexandru Darie ● Scenografia: Maria Miu ● Ambiante sonore: Adrian Enescu ● Distribuția: Dan Aștilean (Andrei Prozorov), Emilia Popescu (Natalia Ivanovna), Luminița Gheorghiu, Mirela Gorea (Olga), Oana Pellea (Mașa), Anca Sigartău, Manuela Ciucur (Irina), Cornel Scripcaru (Kulîghin), Marcel Iureș (Verșinin), Marian Râlea (Tuzenbah), Mihai Constantin (Solionîi), Șerban Cellea, Doru Ana (Cebutîkin), Adrian Ciobanu (Fedotik), Ion Besoiu (Ferapont), Ileana Predescu (Anfisa).

Dan Aştilean şi Emilia Popescu în Trei surori **de Cehov la Teatrul „Bulandra"**

„dramă" ar fi fost aplicată piesei exclusiv în derâdere. Pentru Cehov, ca şi pentru toţi marii scriitori ruşi, maladia tipică a compatrioţilor – veşnica prefigurare a acţiunii, amânând şi, până la urmă, înlocuind acţiunea ca atare, „oblomovismul", cum a fost botezată, după eroul-prototip al lui Ivan Goncearov – era un motiv de suferinţă adevărată. Iată de ce supoziţia cea mai verosimilă îmi pare a fi aceea că autorul a privit „drama" din **Trei surori** deopotrivă cu ironie şi compasiune. Aceste două atitudini contrare – prezente, de altfel, şi în celelalte piese – nu alternează, ci coexistă, aici, într-o simbioză cumva înspăimântătoare; înspăimântătoare pentru că apropie planul realităţii, unde ea apare firească, de planul ficţiunii, refractar la asemenea hibridizări, până la a le face să se confunde. O confuzie pe cât de tulburătoare, pe atât de primejdioasă şi de greu reconstruibilă pe scenă.

Cu o intuiţie artistică rară – rară mai ales la generaţia de regizori (auto)educată în cultul atotputerniciei faţă de text –, Alexandru Darie a pornit la montarea piesei nu supunând-o unei scheme preelaborate, ci supunându-se, umil şi respectuos, cuvântului cehovian. E o umilitate mândră, de altfel, care nu se sfieşte să „restructureze" pe alocuri replicile, şi un respect critic, care nu ezită, de pildă, să elimine un personaj (Rode), resimţit ca excedentar în economia întregului. Dar aceste răzvrătiri faţă de litera autorului produc, înfăptuite cu bună-credinţă, efectul unei superioare fidelităţi faţă de spiritul lui: în spectacolul lui Darie, **Trei surori** este o dramă incisiv comică şi sensibil comprehensivă. Interiorul casei Prozorovilor, închipuit de Maria Miu din şipci de lemn crud, solide şi totuşi fragile, alcătuieşte un spaţiu imobil, mereu egal sieşi, care-i fereşte pe locatari de mediul „ignobil" din jur, închizându-i totodată în prizonieratul lor voluntar; unica legătură cu exteriorul, fereastra din fundal, se deschide tot spre un perete de scânduri. Pe duşumeaua lipsită de covoare – este, doar, un aranjament provizoriu, până vom pleca la Moscova! – paşii răsună sec, nervos, frenetic, scandând, între bătăile pendulei, timpul. Obsedante şi sâcâitoare la început, aceste zgomote se vătuiesc treptat, devin neobservabile pe măsură ce timpul îşi pierde calitatea definitorie – aceea de a fi trecător. Între prima şi ultima replică a piesei se scurg mai bine de patru ani, dar progresia aceasta e, pentru eroi, una pur exterioară, pe care viaţa lor intimă nu o înregistrează decât sub forma unor evenimente „civile" – Olga ajunge directoare de liceu, Andrei se căsătoreşte şi capătă un copil, apoi încă unul... În rest, trecerea timpului nu-i atinge, până şi vestimentaţia lor rămâne aproape neschimbată, iar ceasul spart de Cebutîkin

Anca Sigartău, Oana Pellea şi Luminiţa Gheorghiu, cele trei surori cehoviene din spectacolul lui Alexandru Darie

Marcel Iureş (Verşinin) şi Oana Pellea (Maşa) în Trei surori

e doar indiciul palpabil al dramei ce se petrece în casa Prozorov, unde oamenii şi timpul se ucid reciproc, pe tăcute, în fiecare zi câte puţin. Studiul minuţios – efectuat însă cu o exemplară discreţie a mijloacelor, care nu impune nici un „semn" regizoral ostentativ – al acestei dimensiuni majore a textului cehovian constituie axul ideatic, „raţional" al montării lui Alexandru Darie. În concretizarea lui, directorul de scenă a recurs, la rândul său, la o anumită „manipulare" a timpului teatral, pe care l-a dilatat, suprapunându-l timpului real. Procedeul – foarte inspirat ca premisă teoretică – se dovedeşte fertil în ceea ce priveşte descifrarea psihologiei personajelor, respectiv „citirea" lor lesnicioasă de către spectator; el implică însă un risc pe care spectacolul nu-l poate, la un moment dat, evita: scăderea sub normal a tensiunii dramatice. Asta se întâmplă în partea de mijloc a reprezentaţiei, când, precum un actor recalcitrant scăpat de sub supravegherea regizorului, Timpul acaparează scena, împingându-i pe „ceilalţi" în planul doi şi dezorientându-i. Nu ştiu dacă a fost un efect scontat. Nu cred; oricum, rezultatul nu se arată fericit, el putând fi însă înlăturat cu uşurinţă în reprezentaţiile viitoare.

Axul sensibil, „sentimental" al spectacolului îl reprezintă povestea de dragoste dintre Maşa, sora mijlocie, şi Verşinin. Noul comandant al bateriei asupra căreia se concentrează întreaga viaţă socială şi afectivă a surorilor – în amintirea îndepărtatului paradis moscovit, când însuşi tatăl, mort acum, fusese şef militar – capătă, în viziunea lui Darie, o înfăţişare complet diferită de aceea impusă prin tradiţie. Verşinin a fost îndeobşte privit ca un erou romantic, iar interminabilele lui discursuri despre viaţa ce va să vină, ca proiecţie vizionară a unui spirit superior. Lectura atentă a replicilor sale revelează însă o teribilă găunoşenie, mascată de poza, aparent demnă de compătimire, a soţului nefericit. De fapt, pentru Verşinin, mizeriile convieţuirii cu o soţie care „din când în când, încearcă să se sinucidă" înseamnă, precum Moscova pentru surori, hrana sufletească a unei existenţe vide. Trăind, asemenea tuturor personajelor cehoviene, aproape numai **prin vorbe**, Verşinin are organic nevoie de martirajul conjugal spre a-şi umple viaţa; conversaţia, adică. În ce priveşte profeţiile lui nebuloase despre viitor, ele ilustrează delirul filosofard compensatoriu al unui ins relativ cultivat, constrâns să-şi ducă zilele făcând instrucţie cu răcanii. E o făptură ridicolă şi patetică, în care numai Maşa, zidită în căsnicia absurdă cu înnebunitorul Kulîghin, poate vedea speranţa unei eliberări. Este, de altfel, o speranţă întemeiată mai mult pe iubirea adolescentină nutrită, cândva – tot în vremile de aur de la Moscova! –, de Maşa pentru „maiorul îndrăgostit". Sugerată cu extremă delicateţe în spectacol, această uitată (şi foarte plauzibilă, în ordine dramaturgică) afecţiune alimentează idila reînnoită, ce îşi atinge clipa sublimă în duetul Maşa-Verşinin de la începutul actului II. Jucată aproape în şoaptă, la lumina tainică a unei lumânări, această scenă este, fără îndoială, cea mai frumoasă din spectacol. Oana Pellea (o Maşa fremătătoare, cu exaltările naive ale unei fetiţe şi cu pornirile bruşte, aspre ale unei femei pătimaşe) şi Marcel Iureş (un Verşinin palavragiu, mereu zâmbitor, a cărui abulie dezarma(n)tă funcţionează, straniu, ca un afrodisiac infailibil) au acum în glasurile înăbuşite şi în puţinele gesturi o intensitate emoţională ce pare că solidifică aerul din jurul lor, încremenind fluxul timpului. Acestui moment nepământesc îi face ecou, în ton ironic „realist", schimbul nu atât de replici cât de priviri dinspre final, când Maşa, pregătită să „fugă" cu Verşinin, împietreşte parcă, ţintuită locului de cuvintele lui de rămas-bun. Insolită, această soluţie regizorală împlineşte firesc desenul scenic al celor două caractere, cel mai puternic şi mai nuanţat modelate.

Fără a avea parte de un tratament care să le reconsidere atât de radical statutul „clasicizat", celelalte personaje capătă şi ele, fiecare, accente proaspete, evidenţiate de jocul impecabil condus şi armonizat al interpreţilor. (Comentez aici evoluţia distribuţiei de la premieră, urmând să revin, după ce voi vedea şi cealaltă variantă, cu menţiunile necesare.) Olga este Luminiţa Gheorghiu; matură, muncită, cu o urmă de neliniştе isterică în gesturi şi intonaţii („aş primi orice cerere în căsătorie"), sora cea mare, singura pentru care mirajul Moscovei

are conturul concret al amintirii, e de fapt cea mai fragilă dintre toate – senzaţie transmisă vibrant de jocul actriţei. Irina Ancăi Sigartău e înflăcărată, dulce, puţin prostuţă; unicul personaj care se modifică în cursul piesei, trecând de la devoţiunea totală faţă de lozinca „Moscova" (pentru ea, desigur, o obsesie indusă) la conştientizarea himerei („N-o să mai plecăm niciodată la Moscova!"), ar fi meritat, poate, o atenţie sporită din punct de vedere regizoral şi, implicit, actoricesc; oricum, în ea se anunţă, dezolant, o viitoare Olgă. Fratele celor trei surori, Andrei Prozorov, este, sub chipul lui Dan Aştilean, o prezenţă masivă, blazată, pretimpuriu obosită de viaţă; „savantul familiei" ştie parcă, înainte s-o fi aflat, că viitorul nu-i va oferi niciodată mai mult decât un loc de consilier la zemstvă şi o progenitură de la an la an mai numeroasă, cu ori fără contribuţia lui – un destin chircit, pe care actorul îl rezumă cu sobrietate şi concentrare. Soţia lui, Natalia, încarnare odioasă a vulgarităţii ipohondre, a provincialismului sufletesc agresiv, dobândeşte, în interpretarea Emiliei Popescu, un contur marcat, marcat uneori prea insistent. O anume întărire a liniilor se face simţită şi în jocul lui Cornel Scripcaru – Kulîghin, soţul Maşei, tip de profesor mărginit, cu umor bolovănos şi ticuri de fată bătrână. Acestor doi actori le-a revenit însă misiunea deloc uşoară de a susţine, în acest concert al nuanţelor, partituri colorate frapant chiar de autor. Soldăţimea ce frecventează casa Prozorov e ipostaziată în patru apariţii net individualizate. Cea mai pregnantă, Tuzenbah, i se datorează lui Marian Râlea; el îl animă pe blând-visătorul baron printr-un joc simplu, cald şi firesc, la care nu-l mai credeam capabil să se întoarcă după o lungă serie de roluri manierizate – performanţa sa e cu adevărat remarcabilă. Medicul militar Cebutîkin, varianta cea mai decăzută a personajului fix care e, în dramaturgia lui Cehov, doctorul ratat, îşi găseşte în Şerban Cellea un interpret înţelegător şi grijuliu, puţin prea tânăr totuşi. Tinereţea îl ajută, în schimb, pe Mihai Constantin să atace cu aplomb rolul complicat al bizarului şi turbulentului Solionîi; actorul afişează o siguranţă insolentă ce i se potriveşte bine eroului său. În fine, Adrian Ciobanu îl face vizibil pe episodicul sublocotenent Fedotik. Tot într-un rol mic, bătrânul trepăduş Ferapont, Ion Besoiu compune în filigran, cu pitoresc temperat. Un portret savuros şi mişcător al bătrâneţii răsfăţate/chinuite a slugii de-o viaţă dă, în doica Anfisa, Ileana Predescu, arătând ce poate face dintr-un personaj de plan secund un actor de primul plan.

Cam cu aceeaşi echipă Alexandru Darie a realizat, nu demult, spectacolul pe care îl socotesc cel mai bun din stagiunea trecută – **Poveste de iarnă**. S-a petrecut, se pare, o întâlnire creatoare fericită între actori şi regizor. Până în prezent, **Trei surori** este cel mai bun spectacol al acestei stagiuni.

ALICE GEORGESCU

STRUCTURI DRAMATICE PREA INEDITE

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

DOCTORUL-MINUNE de Hristache Popescu ● TEATRUL „C. I. NOTTARA" ● Data reprezentaţiei: 27 ianuarie 1995 ● Regia: Ion Lucian ● Scenografia: Vladimir Popov ● Ilustraţia muzicală: ing. Vasile Manta ● Distribuţia: Constantin Codrescu (Doctorul), Mircea Jida (Numărul 35), Ion Popa (Numărul 103), Ion Porsilă (Cardinalul), Hristache Popescu (Ordinatorul), Daniel Constantinescu (Primul om), Petre Hadârcă (Numărul 22), Anca Bejenaru (Prima femeie), Emilia Dobrin (A doua femeie), Cornel Jipa (Preşedintele), Doina Sin (Femeia 13), Lucia Mureşan (Femeia 29), Ion Lucian (Fratele Doctorului).

*

Nu cred că există colocviu sau masă rotundă pe tema dramaturgiei contemporane, la care participanţii să nu deplângă soarta tristă – mai ales din '89 încoace – a literaturii autohtone de profil, neglijată sistematic de teatre şi de creatorii de spectacole. După cum nu există regizor sau director de teatru care, în faţa reproşului conţinut de aceste lamentaţii, să nu exclame, de obicei pe ton sfidător-agresiv: „Daţi-mi o piesă bună şi o joc imediat!". Adică, vezi dumneata, am jucat şi răs-jucat toate piesele lui Mazilu, Guga, Lovinescu, Solomon, Sorescu, Băieşu, D. R. Popescu, Naghiu, Tudor Popescu, Ispirescu, Vişniec, i-am isprăvit şi pe Alina Mungiu, Răzvan Petrescu, Horia Gârbea şi alţi autori tineri pe care-i tot premiază de câţiva ani o mulţime de concursuri şi, iată, nu mai avem ce pune în repertorii. Desigur, dacă ar fi după aceşti defetişti, copleşiţi, sărmanii – ce-i drept, e drept –, de atâtea montări cu texte româneşti, dramaturgia naţională contemporană ar pieri cu desăvârşire de pe scene. Noroc că mai supravieţuieşte câte un entuziast, gata să lanseze în „premieră mondială" – pe când „premieră planetară" ori, de ce nu, „cosmică"? –, piese româneşti. Ba, încă, aparţinând unor autori practic necunoscuţi, frecventaţi, cel mult, de Televiziunea Română pre-revoluţionară, ceea ce înseamnă acelaşi lucru. Este vorba, în speţă, despre Hristache Popescu şi a sa lucrare **Doctorul-minune**. După cum suntem informaţi în program, creaţia dramatică a lui Hristache Popescu numără peste 20 de titluri (depăşindu-i astfel, la acest capitol, pe Caragiale şi pe Cehov la un loc, dar şi aceştia au fost cam deş jucaţi), numita operă fiind aleasă de producători „datorită structurii dramatice inedite şi a *(sic)* tematicii abordate". Structura e, într-adevăr, inedită: pe scenele profesioniste n-am mai întâlnit ceva asemănător, deşi amintiri fugare de pe vremea când Consiliul Culturii fabrica dramaturgi peste noapte pot bântui nostalgic pe spectatorul cu memorie tenace. Cât despre tematică... Ineditul structurii stă mai cu seamă în faptul că ea lipseşte; isprăvile taumaturgice ale doctorului în chestiune se înşiră soporific pe un fir narativ lung-lung şi întortocheat cu atâta meşteşug încât până la urmă nu înţelegi nimic: de ce Doctorul-minune, după ce extirpă răul din sufletele pacienţilor, nu le dă acestora drumul în lume şi-i ţine prizonieri pe o insulă misterioasă?, de ce pacienţii, după ce au insistat amarnic să fie „operaţi", se revoltă împotriva binefăcătorului?, de ce tenebrosul frate al Doctorului, după ce îşi exprimă dispreţul faţă de activităţile acestuia, îl ucide spre a-i lua locul? Faptul că poţi identifica aici tot felul de sechele ale unor lecturi biblice şi de science-fiction nu ajută cu nimic la clarificarea problemei. După cum nu o face nici montarea semnată regizoral de Ion Lucian, la fel de palpitantă ca şi textul, şi nici jocul plictisit al actorilor, care, firesc, nu au nici o vină. Păcat de munca lor şi de spaţiul irosit acum în revista.

ALICE GEORGESCU

BUCĂȚELE DIN BRECHT

FLASH BRECHT ● ACADEMIA DE TEATRU ȘI FILM ● Data reprezentației: 31 ianuarie 1995 ● Regia: Dinu Manolache ● Scenografia: Mihai Anton Vladimir ● Aranjament muzical: lect. univ. Constanța Câmpeanu ● Mișcare scenică: Mălina Andrei ● Interpretează: Cezar Boghină, Dumitru Bogomaz, Ion Bechet, Gabriela Codrea, Adina Cristescu, Eugen Drăghin, Elvira Deatcu, Luminița Erga, Adrian Găzdaru, Alexandru Jitea, Zoltan Lovas, Mihaela Măcelaru, Dana Măgdici, Daniela Nane, Ana-Mirela Popescu, Dorin Râmbu, Oliver Toderiță, Dan Tudor.

**

Opțiunea pentru Brecht nu e lipsită de o anume îndrăzneală: ocolit în ultimii ani din varii motive (financiare, ideologice, dar și estetice: moștenitorii cer bani, și nu puțini, propagandă comunistă, simplism), se dovedește că mesajul său teatral mai poate fi interesant, că teatralitatea lui mai este încă sugestivă.

Decupajul alcătuit de Dinu Manolache, alăturând fragmente din piese diferite, urmărește cum violența unei minorități supune și omogenizează majoritatea, transformând protestul individual într-un act inutil, când nu ridicol. Sub raport literar, selecția e semnificativă și elocventă, rămâne însă întrebarea dacă, pentru un spectator care nu cunoaște textele lui Brecht, scenariul alcătuit este inteligibil. Părerea mea este că nu; de îndată ce personajele se individualizează și conflictul se limpezește, se trece la un fragment din altă piesă, identitățile se modifică și povestirea scenică se tulbură. Textul este o dovadă a înțelegerii mecanismelor interne ale operei, un eseu concretizat în demers scenic, dar e încă departe de a fi (sau poate nici nu s-a intenționat să fie) limpede

Flash Brecht **la ATF, clasa prof. Mircea Albulescu (regia: Dinu Manolache)**

așa cum și-ar fi dorit Brecht. Strădania depusă pentru a pricepe segmentul împiedică perceperea întregului și o seamă de soluții regizorale, izbutite în sine, se pierd în cutele acestui efort, iar spectacolul pare mai lung decât este într-adevăr.

Sub raport regizoral, al transformării ideii în imagine dinamică, textul este generos și Dinu Manolache dovedește o bună siguranță în mișcarea grupului, în caracterizarea lui prin contribuțiile specifice ale celor ce-l compun. O dată cu lăsarea la avanscenă a unui perete de gratii, interpreții – până atunci mișcându-se liber, firesc, – au un elan comun, care devine tânjire, pentru ca, în cele din urmă, fiecare să încerce să găsească propria soluție de supraviețuire sau evadare, de cele mai multe ori ratată. Aici mi se pare a fi punctul de rezistență al spectacolului-examen, în vizualizarea sensibilă a dinamicii contopirii și a opoziției dintre grup și individ. Izolat, unele scene sunt minuțios descifrate și recompuse apoi în imagini-sinteză (**Arturo Ui**), altele sunt doar un semn, o rămășiță dintr-un întreg ale cărui contururi doar le bănuim (**Mutter Courage**).

Pe scenă e prezentă toată clasa profesorului univ. Mircea Albulescu (asistenți: conf. univ. Cătălin Naum, lector univ. Dinu Manolache), alcătuită din tineri cu o înfățișare plăcută și, probabil, talentați. În acest spectacol ei răspund cu devotament intențiilor profesorului-regizor, care, la rândul lui, dă un examen. La unii inspirația e mai puternică decât râvna, la alții invers. Ceea ce-i unește este ținuta scenică improprie, mișcările dezordonate, dicțiunea defectuoasă. Suferă, din această cauză, și scenele „vorbite", dar în special inserțiile muzicale, convenționale și rigide ca un cor de școală profesională. Se simte încordarea, teama de a nu greși, se vede transpirația, atât de necesară în faza de pregătire și atât de jenantă când trebuie sesizat doar zborul liber al talentului.

MAGDALENA BOIANGIU

MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ ÎNTR-O DIMENSIUNE NECOMENSURABILĂ

MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ de W. Shakespeare ● THEATRUM MUNDI ● Data reprezentației: 31 ianuarie 1995 ● Regia: Mihaela Săsărman (studentă în anul IV, clasa prof. Tudor Măräscu, Mihai Manolescu, Academia de Teatru și Film) ● Decor: Simona Pance ● Costume: Ioana Zinelli ● Muzica: Gabriel Bassarabescu ● Distribuția: Ștefan Velniciuc (Ducele), Gabriela Butuc (Isabela), Emil Hoștină (Angelo), Aurelian Napu (Escalus), Dan Tudor (Lucio), Viorel Păunescu (Claudio), Carmen Lăcătuș (Julieta), Rodica Horobeț (Mariana), Sanda Maria Dandu (Doamna cam trecută), Vlad Jipa (Temnicerul), Romeo Pompei (Fratele Thomas) ș.a.

*

Asistăm, de la o vreme, la experiențe premature săvârșite pe marele repertoriu, în dauna unor clasici definitivi. Un teatru și un tânăr regizor se apropie în fugă și fără chibzuință de **Coriolan** al lui Shakespeare, spectacolul iese ciumpăvit, după care se oferă explicații pentru uzul cercetătorilor din mileniul curent: s-a făcut în grabă, n-a fost timp de studiu, actorii n-au aderat la viziune etc. Dar capodopera e scoasă din circulație, aici; nu va mai fi reluată zece ani de acum încolo. Se iau câteva schițe de Caragiale, li se schimbă cuvinte, replici, situații, se face un soi de tocană măcelărească (la Iași, „pentru copii și tineret") și se pune pe afiș „adaptare". Iese o bazaconie mitocosită de diletanți și se bifează că a mai fost „un Caragiale" pe înțelesul celor nevârstnici.

Se scoate la public – într-un teatru din centrul Capitalei – un Shakespeare în viziune necoaptă, examen studențesc (de anul IV) malformat, fără idee, în rea compoziție, amalgamat și funinginos, urmând „a rămâne pe afiș". Înțeleg că profesorul-director a avut generozitatea de a-i oferi studentei sală și scenă, pentru ca acea învățăcică să aibă posibilitatea de a

arăta ce poate (cât a putut) părinților, rudelor, altor apropiați, nu într-o sălită strâmtă și fără dotări tehnice din spațiul Academiei de Teatru, ci în lumina unor reflectoare, cu decor și costume. Dar e această încercare nevoiașă capabilă să se susțină, în continuare, ca spectacol al Teatrului Odeon? Sau în altă parte?

Nu cred. Nu cred deloc. **Măsură pentru măsură** e o lucrare pretențioasă, căreia i se mai caută și azi contextura ce se presupune că ar propune-o autorul. Pentru Nicolae Iorga, e o tragedie. Pentru Dinu Cernescu, realizatorul unui memorabil spectacol al Teatrului Giulești, era o comedie dramatică. În Canada am văzut-o jucată (excelent) ca un vodevil din timpul primului război mondial. Se caută, firește, și tâlcul ciudatelor peripeții, atât de schimbătoare. În reprezentația de care vorbim nu e nici o idee, ci o juxtapunere de semne ce nu se leagă între ele, hrănind simboluri ori prea străvezii, ori obscure. O păpușă zvârlită de colo până colo, tăblii aduse ca să podească scena, gratii, hălăduirea fără noimă a unui soi de bufon, un spațiu de subsol, despre care nu vom ști niciodată ce ar vrea să însemne, constituie invenții nerostuite – regizorale și scenografice. Și îngustarea nejustificată a locurilor în care actorii ar trebui să se desfășoare – iar acum nu pot s-o facă. Nu există o plastică a cadrului; el e împânzit de obiecte inutile și, pe de altă parte, suferă simplificări și rudimentarizări ce anulează orice efect posibil.

E apreciabil gestul lui Ștefan Velniciuc de a intra în distribuție în rolul Ducelui, dar plasarea lui în diverse situații e stângace – și nu-i imputabilă actorului. Actorul tânăr Emil Hoștină face un efort vizibil de a cuprinde rolul lui Angelo, dar personajul nu e prea reliefat. Eroinele nu produc, în genere, impresie. Așezarea lor în acțiune e statică, pozele par neconforme cu ceea ce se petrece în fapt, rostirile sunt defectuoase.

Fac excepție, în întunericul gros din scenă și în tablourile neelaborate, zgomotoase și țepene, costumele Ioanei Zinelli – colorate și armonizate – și ceva din ambianța sonoră creată de Gabriel Bassarabescu. Nu reiese însă din acest examen că studenta regizoare Mihaela Săsărman e, deocamdată, pregătită să se confrunte cu publicul.

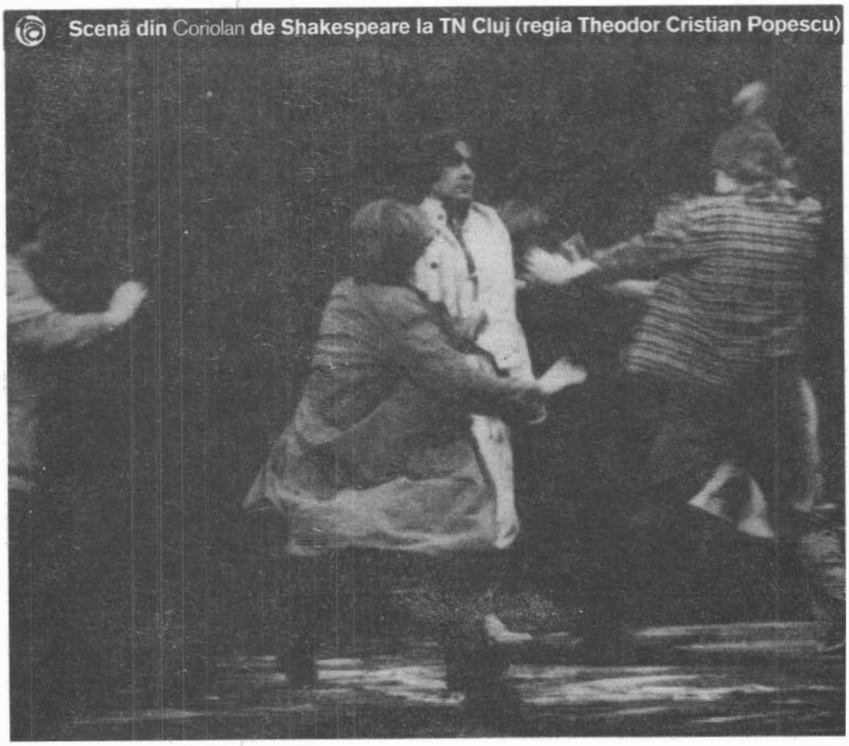
VALENTIN SILVESTRU

TRANSFER DIN EXISTENȚIAL ÎN POLITIC

CORIOLAN de William Shakespeare. În românește de Andrei Bantaș. Versiune scenică: Theodor Cristian Popescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ ● Data reprezentației: 1 decembrie 1994 ● Regia: Theodor Cristian Popescu ● Scenografia: Marius Alexandru Dumitrescu ● Muzica și efectele sonore: Cristian Tarnovețchi și Constantin Fleancu ● Lighting design: Virgil Petrovici ● Mișcarea scenică: Florin Fieroiu ● Distribuția: Marius Bodochi (Coriolan), Gheorghe M. Nuțescu (Titus), Cristian Moțiu (Cominius), Cornel Răileanu (Menenius), Ion Marian (Sicinius Velutus), Dorel Vișan (Iunius Brutus), Alexandru Marius Bodochi (Marcius), Dorin Andone (Tullius Aufidius), Radu Bânzaru (Aghiotantul lui Aufidius), Sorin Oros (Garda de corp), Silvia Ghelan (Volumnia), Alina Avram (Virgilia), Vasilica Stamatin (Valeria) și Victor Nicolae, Paul Basarab, Gelu Bogdan Ivașcu, Lucia Toma, Irina Wintze, Mariana Popovici, Emilian Belcin, Viorica Mischilea, Petru Dondoș, Petre Băcioiu, Marin D. Aurelian, Bucur Stan, Virgil Müller, Pavel Bortos, Ioan Ardeleanu, Doru Surcel.

***

Alegerea tulburătoarei tragedii shakespeariene **Coriolan**, lucrare cu semnificații nu numai existențiale, ci și politice, pentru sărbătorirea a 75 de ani de la înființarea Naționalului clujean, a fost bine gândită, demonstrând seriozitate și reală răspundere față de momentul aniversar. Invitarea unui regizor tânăr – chiar foarte tânăr, abia absolvent –, Theodor Cristian Popescu, a fost, la rândul ei, un semn de curaj, denotând dorința de înnoire, de intrare în concordanță cu pulsul timpului, cu sensibilitatea celor mai noi spectatori. În realizarea spectacolului a fost antrenată aproape întreaga trupă, în frunte cu Silvia Ghelan, Marius Bodochi, Dorel Vișan, Gheorghe M. Nuțescu, Dorin Andone. Până și rolurile secundare, de patricieni sau plebei fără nume, au fost interpretate de actori buni ai Naționalului: Gelu Bogdan Ivașcu, Paul Basarab, Victor Nicolae, Emilian Belcin, Petre Băcioiu, Marin D. Aurelian ș.a.m.d. Schimbările din viața noastră artistică s-au concretizat în prezența studenților de la secția Teatru a Universității Babeș-Bolyai, distribuiți în



Scenă din Coriolan de Shakespeare la TN Cluj (regia Theodor Cristian Popescu)

diverse roluri, unele chiar importante, cum este cazul Alinei Avram, interpreta Virgiliei.

Pentru tânărul regizor, piesa shakespeariană este contemporană cu noi, iar semnificaţiile ei sunt apropiate de cele ale zilelor noastre. Cadrul scenografic creat de Marius Alexandru Dumitrescu, simplu, sobru, auster, amintind de „spaţiul gol" propus de Peter Brook, este animat de mişcarea dinamică, nervoasă a grupurilor de patricieni sau plebei, îmbrăcaţi în hainele actualităţii imediate.

Agitaţia, ambiţiile, lupta pentru putere alcătuiesc fundalul tragicului destin al lui Coriolan – sugestiv, pătimaş interpretat de Marius Bodochi –, incapabil să se adapteze, să-şi plece fruntea sau să-şi încovoaie spinarea altfel decât batjocoritor, ironic, caustic, răutăcios. Acelaşi fundal există şi pentru cei doi tribuni, Iunius Brutus şi Sicinius Velutus, dar Dorel Vişan şi Ion Marian, creatorii lor, cu zâmbet viclean, glas mieros sau otrăvit, cu ură în suflet şi în priviri, intuind dispreţul suveran al lui Coriolan, ştiu cu abilitate să întărâte „strada", să-i agite pe plebei, să-i asmută împotriva duşmanului lor. Îmbrăcat în alb, cu o haină lungă, elegantă (costumul cel mai elaborat şi mai adaptat la caracterul personajului), Marius Bodochi l-a întrupat pe Coriolan subliniind încrederea în sine, conştiinţa valorii personale, dar şi imposibilitatea lui de a se conforma unor cerinţe de circumstanţă, împrejurărilor şi minciunii. Un alter-ego al acestui mândru aristocrat, mai tânăr şi mai puţin violent în izbucnirile lui, este Cominius, căruia i-a dat viaţă Cristian Moţiu. Costumul de ofiţer din zilele noastre, sinceritatea şi firescul cu care l-a înzestrat interpretul l-au transformat pe Cominius într-un purtător de cuvânt al tinerilor revoltaţi de nedreptate, dar şi neputincioşi şi derutaţi în faţa ei.

Insuficient explicate, fără o justificare artistică solidă au fost însă veşmintele negre, aproape o imagine a fascismului, ale volscilor, cu atât mai ambigue cu cât nu ei sunt cei care-l omoară în finalul spectacolului pe Coriolan, ci plebea, devenită aliata lor.

Transferul violent din domeniul existenţial în cel pur politic, operat de Theodor Cristian Popescu în spectacol, actualizarea ostentativă, similitudinile descoperite în textul shakespearian cu situaţii trăite aievea de noi în ultimii ani şi nu numai, evocarea forţei dezlănţuite a străzii, trezită de politicieni ambiţioşi şi lipsiţi de scrupule, sunt idei incitante, proprii cu adevărat generaţiei tinere, dar ele vădesc în egală măsură şi nerăbdarea, graba.

Mi-a plăcut curajul tânărului regizor, m-a emoţionat conştiinciozitatea cu care interpreţii Naţionalului clujean i-au materializat ideile, crezând în contemporaneitatea piesei shakespeariene. Am acceptat modalităţile de sugerare a actualităţii din punct de vedere plastic-cromatic, chiar dacă am obiecţii privitoare la unele costume (cele amintite, ale volscilor, şi cele ale plebeilor, ce par doar haine obişnuite, banale, fără elemente apte să-i diferenţieze), dar nu pot accepta notele de superficialitate, de pripeală în lucrul cu actorii. Există în spectacolul clujean multe scene elaborate, cu nuanţe dramatice – şi mă gândesc mai ales la Silvia Ghelan, interpreta Volumniei, mama lui Coriolan, nobilă, demnă, emoţionantă în confruntarea cu fiul ei şi plină de siguranţă în celelalte situaţii, sau la izbucnirile furtunoase ale lui Marius Bodochi. Alături de acestea au fost însă şi momente peste care s-a trecut prea repede, fără să putem sesiza psihologia şi caracterul personajelor, relaţiile dintre ele. Detalierea era necesară mai ales în scenele de massă, rezolvate uniform, rapid, cu dinamism exterior şi nu interior. De aici, din această tinerească lipsă de calm, de gând potolit şi cumpănit, izvorăsc şi neîmplinirile acestui spectacol.

ILEANA BERLOGEA

LA JUMĂTATEA DRUMULUI

O MASĂ PE CINSTE de George Astaloș. Traducerea: Sanda Mihăescu Cărsteanu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA ● Data reprezentației: 28 ianuarie 1995 ● Regia: Ion-Ardeal Ieremia ● Decorul: Viorel Penișoară Stegaru ● Costumele: Alexandra Bardan ● Distribuția: Valer Dellakeza (Gastronomul), Natașa Raab (Celibatara), Adrian Andone (Evadatul), Anca Dinu (Polițista stagiară).

Prea mulţi ani de îndoctrinare rigidă, într-o falsă seriozitate, riscă să ne obtureze accesul nu numai la bucuriile simple ale vieţii, ci şi la cele ale artei. Dacă taclaua la cafenea era condamnabilă ca apucătură burgheză, nici teatrul „bulevardier" şi, în general, comedia „uşoară", de dragul amuzamentului (care poate fi totuşi inteligent şi copios în egală măsură!), nu erau taxate mai blând, din pricina caracterului lor „evazionist" în faţa marilor probleme ale vieţii. Ca şi cum acestea ar fi trebuit să fie tratate doar cu o încrâncenare „majoră", aptă să le confere, automat, „eficienţă educativă". Că lucrurile stau mai degrabă invers, publicul având nevoie în primul rând de destindere şi venind la teatru ca să aibă **plăcerea** unei seri de teatru, ne-o demonstrează abundenţa şi diversitatea ofertei de comedie pe afişul celor mai multe scene din lume. Sigur, „teatrul serios" îşi are publicul lui, dar nici acestuia nu-i strică să se amuze, din când în când, la câte-o comedie „uşoară", care-i poate oferi o seară agreabilă.

Nu se întâmplă nici o catastrofă în „programul" teatrului – fie el şi al Teatrului Naţional din Craiova – dacă într-o seară, în loc să se joace, prost, **Hamlet**, se joacă bine **O masă pe cinste** de George Astaloş, pretext comic nesupus rigorilor tradiţionale, dar de o incitantă subtilitate, nu numai lingvistică. Autorul e un fascinant **causeur** şi cele mai bune pagini de teatru ale sale au prin excelenţă calitatea **oralităţii**, dublată însă de o poezie infuză şi atotcuprinzătoare, ca mod specific de luare în posesie, dar şi de propunere a unei lumi proprii. Poate să-ţi placă sau nu teatrul lui Astaloş, poţi face greşeala de a-l lua prea mult în serios sau şi mai marea greşeală de a nu-l lua decât ca pe-o glumă, dar nu-i poţi contesta autorului o nonşalantă originalitate avangardistă, prea consecventă cu ea însăşi ca să fie un simplu „moft". Există în scrisul său – şi, prin excelenţă, în această piesă – o remarcabilă frustitate a devoalării mijloacelor livreşti, de care se serveşte ca şi cum le-ar lua şi le-ar pune înapoi într-o panoplie a trofeelor de familie, „cinstea" fiind o chestiune de blazon, nu de rentabilitate sau de productivitate literară. Apropierile făcute între teatrul său şi acela al lui Eugen Ionescu par hazardate, deşi îşi au, desigur, temeiul lor, care nu i-a scăpat nici regizorului american Robert Mc Namara, autorul unui spectacol coupé Ionesco-Astaloş, montat la Scena Theatre din Washington, în 1991. În ce ne priveşte, credem că o apropiere nu lipsită de interes s-ar putea face şi între **personajul** George Astaloş şi autorul „Crailor de Curtea Veche". În fine, nu e locul aici pentru a intra în amănunte, cronica teatrală ţinându-ne să

dăm seamă în primul rând de calitatea spectacolului.

Montat de Ion-Ardeal Ieremia, spectacolul e delectabil şi contrariant în egală măsură. S-ar părea că nici actorii n-au avut curajul să meargă până la capăt pe mâna regizorului debutant, care – intuind bine factura piesei – le-a propus nu atât o „comedie naturalistă" cât un **puzzle** compus la vedere, de **plăcerea** jocului lor depinzând şi intrarea în joc a spectatorilor, cu o plăcere complice. Lucrurile pornesc bine, dar se opresc cam pe la jumătatea drumului, lipsite fiind de acel „grăunte de nebunie" care, abia el, le-ar fi dat „coerenţa" necesară. Nu poţi fi credibil şi convingător decât respectând regula jocului, oricât de aberantă ţi s-ar părea aceasta. Câtă vreme respectă acest adevăr elementar, actorii Naţionalului craiovean – Valer Dellakeza (Gastronomul), Natasa Raab (Celibatara), Adrian Andone (Evadatul) şi Anca Dinu (Poliţista stagiară) – te prind în jocul lor ataşant şi funambulesc, căruia îi acorzi tot creditul. Nu mai e vina ta dacă ulterior ţi-l vei retrage, obligat de ezitările lor, de necredinţa în ceea ce fac, care, şi ea, se transmite. Altminteri, decorurile lui Viorel Penişoară Stegaru erau propice poeziei trăsnite a textului, servită şi de originalitatea dispozitivului scenic, creat cu fantezie şi inventivitate. Spectacolul nu se ridică la valoarea producţiilor de referinţă ale acestui teatru, din ultimii ani, dar are meritul de a atrage atenţia asupra unui text de mare savoare comică, greu de catalogat. Ca şi autorul lui.

VICTOR PARHON

CARNAVAL TRIST

VENEXIANA de un autor anonim. Traducerea: Eta Boeriu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN IAŞI ● Data reprezentaţiei: 3 decembrie 1994 ● Regia: Cristian Hadji-Culea ● Scenografia: Rodica Arghir ● Muzica: Vasile Spătărelu ● Distribuţia: Mihaela Arsenescu-Werner (Valeria), Catinca Tudose (Angela), Tatiana Ionesi (Nena), Puşa Darie (Oria), Teodor Corban (Iulius), Ion Sapdaru (Bernardus), Gelu Zaharia (Grando), Carmen Moruz, Cristina Cherţ şi studenţii Anne-Marie Chertic, Brânduşa Aciobăniţei, Irina Răduţu, Livia Iorga, Gabriela Crişu, Dan Abuhnoaie, Doru Aftanasiu, Cristian Costin.

****

Spiritul lui Boccaccio a dominat începuturile teatrului modern italian, primele piese din veacul al XVI-lea, de la cele ale lui Ariosto, Machiavelli şi Bibbiena, până la **Lumânărarul** lui Giordano Bruno incorporând ironia boccaciană, reflectând libertăţile carnavaleşti şi causticitatea acesteia mai degrabă decât lecţia anticilor. **Venexiana**, piesă descoperită de cercetătorul italian E. Lovarini în 1928 şi atribuită, pe rând, mai multor autori veneţieni de la începutul veacului al XVI-lea (fără a exista dovezi concludente pentru nici unul, ceea ce o face să rămână până astăzi fără numele creatorului), este, cert, una dintre cele mai îndrăzneţe răsturnări ale canoanelor, o apologie a frondei împotriva tuturor îngrădirilor.

Povestea este simplă. Un tânăr căpitan sosit la Veneţia se îndrăgosteşte de o doamnă căsătorită, Valeria. Angela, o văduvă, îl iubeşte şi ea pe tânăr. Cu ajutorul servitoarelor şi al unui luntraş năstruşnic, căpitanul îşi trăieşte aventura amoroasă, pe fundalul unui carnaval morbid şi vesel în acelaşi timp.

foto: Brumariu Valentin

Moment din Venexiana la TN Iaşi (regia: Cristian Hadji-Culea)

Piesa putea fi jucată şi în ritm şi costume de commedia dell'arte, cu eroi-marionete şi dinamism de păpuşi mânuite cu abilitate, dar Cristian Hadji-Culea a preferat o altă soluţie, mai gravă, mai serioasă, mai caustică: aceea a unui „dans al morţii", a unui carnaval cu măşti groteşti, îngheţate – priveliştea unei Veneţii ce nu există, ce a existat, poate, numai într-un vis greu şi trist.

PREMIERĂ PE ŢARĂ

ÎNTRE MOSCOVA ŞI POPA NAN

DOMNIŞOARA NASTASIA de George Mihail Zamfirescu ● TEATRUL „RADU STANCA" DIN SIBIU ● Data reprezentaţiei: 5 februarie 1995 ● Regia: Ion Cojar ● Scenografia: Maria Bodor ● Ilustraţia muzicală: ing. Lucian Ionescu ● Distribuţia: Amalia Ciolan (Nastasia), Ion Buleandră (Ion Sorcovă), Mihai Bica (Vulpaşin), Virgil Flonda (Luca), Kitty Stroescu (Vecina), Dana Taloş (Paraschiva), Diana Văcaru (Niculina), Nicolae Mihoc (Ionel), Gabriela Neagu (Luca Lacrimă), Mircea Hândoreanu (Cârciumarul), Nae Floca-Acileni (Omul necăjit), Mihai Coman (Haimanaua), Dan Glasu (Cerşetorul), Arhangelscki Vladimir (Orbul), Iulia Mâtcu (Gazda), Radu Cioroianu (Pascu), Irina Lazăr (O fată la cârciumă), Gheorghe Drăgulin (Vioristul).

Pe fundalul muzical sugestiv creat de Vasile Spătărelu, cu ajutorul unui grup de studenţi ce poartă măşti halucinante (realizate de Rodica Arghir) şi defilează pe malul unui canal imaginar, cu gondole fantomatice, se desfăşoară aventura căpitanului. Teodor Corban este interpretul acestui aventurier plin de nerăbdare să-şi vadă iubita, dar câştigând în loc de o amantă, două. Scenele de dragoste sunt elaborate de regizor cu fantezie, ca un joc al convenţiilor erotice: accentul e pus pe mişcările hazos ritmate ale paturilor cu baldachin, devenite cutii de teatru de marionete în cele două părţi ale scenei, cu cortine colorate şi un amorez ce se prăvăleşte lipsit de vlagă de lângă iubitele lui, ca o păpuşă de cârpă aruncată la coş.

Jocul actorilor este dinamic, voit retoric şi „supradimensionat". Actriţele Mihaela Arsenescu-Werner, în Valeria, şi Catinca Tudose, în Angela, se ascund amuzate în spatele măştilor caricaturale, acceptând un machiaj şi peruci ridicole, intrând în ritmul cerut de regizor în scenele de amor, comunicând pasiunea prin gesturi de marionete dereglate, ce mimează patimi dezlănţuite. Haz popular, ironie făţişă şi batjocoritoare aduc interpreţii servitorului şi al lui Grando, soţul Valeriei; Ion Sapdaru, în Bernardus, personaj tulburător, pomenit, doar, în piesă şi adus în scenă de regizor, şi Gelu Zaharia, în Grando, introduc firesc grupurile de mascaţi ce formează tulburătoare şi triste cortine vii, intermezzo-uri de sumbră procesiune într-un sacrificiu grotesc pe altarul unei Afrodite carnivore. Studenţii-interpreţi ai acestor fantomatici participanţi la o fantomatică procesiune au înţeles perfect intenţia regizorului şi au reuşit să-i materializeze gândul, accentuând ambiguitatea spectacolului, pornit de la o glumă carnavalescă şi transformat într-o meditaţie pe marginea „vanităţii" şi a perisabilităţii fericirii lumeşti. Tatiana Ionesi şi Puşa Darie, în Nena, servitoarea Angelei, şi, respectiv, Oria, servitoarea Valeriei, îşi secondează cu umor stăpânele, purtându-şi măştile, groteşti la rândul lor, cu dezinvoltură şi reală plăcere a jocului.

Un spectacol surprinzător, agresiv, amar, ce amuză în anumite momente, dar mai mult te pune pe gânduri, spectacolul unui carnaval trist într-o Veneţie ce pare smulsă din versurile eminesciene, apropiată de **Satyricon** al lui Fellini, un spectacol al iubirii ce omoară – aceasta a fost viziunea propusă de Cristian Hadji-Culea şi noutatea lecturii sale pentru cea dintâi punere în scenă românească a acestei ciudate piese renascentiste.

ILEANA BERLOGEA

***

Citită în 1926 în cenaclul „Sburătorul" şi reprezentată în premieră absolută la 3 septembrie 1927 de compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, **Domnişoara Nastasia** se bucură de la început de un mare succes, spectacolul înregistrând (în Bucureşti şi în ţară, cu prilejul unui turneu al amintitei companii) cifra record de 45 de reprezentaţii. Nu era deloc puţin pe vremea aceea şi n-ar fi nici astăzi, chiar pentru Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu, dacă turneele ar mai fi profitabile sub raport financiar. Dintre montările ulterioare, un puternic ecou va avea spectacolul lui Horea Popescu de la Teatrul Giuleşti, realizat în 1956, cu Marga Anghelescu în Nastasia, Nicolae Sireteanu în Vulpaşin şi Colea Răutu în Ion Sorcovă. În 1964, la Teatrul Naţional, rolul titular e interpretat de fiiica autorului, Raluca Zamfirescu. După spusele domniei sale din caietul-program al acestui spectacol sibian, „subiectul a fost inspirat din viaţa familiei noastre". N-avem motive să ne îndoim, căci piesa demonstrează, între altele, o bună cunoaştere a mediului mahalalei bucureştene de la început de secol (scriitorul s-a născut în 1898 în cartierul Basarab al Bucureştilor şi a rămas orfan de mamă de la doi ani). Pe de altă parte, însă, căderea „la fund" a unor oameni şi zbaterea lor neputincioasă pentru a-şi depăşi condiţia, aspirând la lumină, ne amintesc în chip frapant de **Azilul de noapte** a lui Gorki (inclusiv dragostea-blestem şi pierzanie a lui Vulpaşin pentru Nastasia, am zice tipic rusească), dar şi de **Trei surori** a lui Cehov, chiar dacă Irina vrea să ajungă „la Moscova" în timp ce Nastasia, păstrând proporţiile, s-ar mulţumi să ajungă „în Popa Nan". Nu vrem să mergem cu analogiile prea departe (deşi Tuzenbah e împuşcat de Solionii, iar Luca e înjunghiat – pentru acelaşi motiv – de Vulpaşin), pentru că nu atât similitudinile sau coincidenţele ne interesează, cât semnalarea unei puternice influenţe a marii literaturi ruse, influenţă care, în cazul **Domnişoarei Nastasia**, nu credem că poate fi negată.

Regizorul Ion Cojar n-a ocolit acest dat al piesei, atmosfera apăsătoare a unei lumi damnate, răvăşite de pasiuni devastatoare, fiind foarte bine pusă în contrapunct cu accentele de puritate şi lumină din casa lui Sorcovă. Iubirea şi ura ajung să fie faţetele aceleiaşi medalii umane, în acest spectacol de solid profesionalism şi pilduitor curaj în distribuirea rolurilor principale. Ele sunt încredinţate debutantei Amalia Ciolan (Nastasia) şi tânărului actor Mihai Bica (Vulpaşin), ambii trecând cu brio un examen scenic dintre cele mai dificile. Nastasia creată de Amalia Ciolan se impune deopotrivă prin forţă dramatică şi delicată sensibilitate, astfel încât e convingătoare şi când imploră, şi când persiflează, şi când mângâie, şi când pălmuieşte. Se dezlănţuie numai când şi cât trebuie (dozaj extrem de greu de realizat fără o supraveghere experimentată, ca aceea a regizorului-profesor Ion Cojar). Ne surprinde însă prin felul în care ştie să tacă şi să asculte, lăsându-ne să-i întrezărim gândurile şi spaima doar prin fereastra ochilor, neliniştiţi de ceea ce va urma. Neliniştiţi nu atât de ceea ce i se va întâmpla ei însăşi, trecând în celălalt tărâm, cât de tot ceea ce riscă să pericliteze ducerea la îndeplinire a cumplitei ei răzbunări. Vulpaşin e o natură mai simplă, dar nu mai puţin puternică. În interpretarea lui Mihai Bica, imaginea personajului e parcă umbrită de un presentiment tragic, de o neîncredere în toţi şi în toate, actorul izbutind performanţa de a fi convingător fără să-şi condamne sau să-şi simplifice personajul pe linia unui pitoresc prea la îndemână. Un strălucit debut şi o creaţie de maturitate artistică dau greutate şi forţă acestui spectacol, ce trece rampa în primul rând datorită

interpretării celor doi. Celelalte roluri, la fel de atent „lucrate" regizoral, au mai puțină pregnanță în interpretările lui Ion Buleandră (Ion Sorcovă), Virgil Flonda (Luca) și Kitty Stroescu (Vecina). O mențiune specială pentru „petele de culoare", grăitoare pentru o întreagă lume, semnate nu descifrabil ci inconfundabil de Dana Taloș (Paraschiva) și Nicolae Mihoc (Ionel).

Scenografia Mariei Bodor și ilustrația muzicală datorată lui Lucian Ionescu sunt sugestive pentru acea apăsătoare atmosferă a spectacolului, despre care vorbeam și care ne somează să constatăm că între Moscova și Popa Nan nu e, uneori, decât o zvârlitură de băț.

VICTOR PARHON

IONA LA CRAIOVA ȘI TIMIȘOARA
Interpret și regizor

IONA de Marin Sorescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA ● Data reprezentației: 27 ianuarie 1995 ● Regia și scenografia: Ilie Gheorghe ● Interpretează: Ilie Gheorghe.

***

Este bine știut faptul că orice rol i s-ar încredința lui Ilie Gheorghe, excepționalul actor craiovean este capabil, prin forța personalității lui artistice, să-l ducă la bun sfârșit în chip onorabil. Bineînțeles, atunci când nu o face cu strălucire, cum, de altfel, suntem obișnuiți. Entuziasmantă, așadar, pentru cei ce-l cunosc, inițiativa lui Ilie Gheorghe de a crea pe scenă personajul Iona din piesa omonimă a lui Marin Sorescu; din păcate, nu tot atât de entuziasmantă este impresia după consumarea actului dramatic. Interpretul a izbutit o evoluție onorabilă, dar lipsită de strălucirea pe care o așteptam.

Ilie Gheorghe ipostaziază de la bun început un Iona în plină surescitare tragică, dispus încă de la prima replică să se prindă în încleștarea ciudatei aventuri inițiatice – cu toate că semnele ei nu se-arată încă. Făcând să vibreze prin întreg trupul energia comunicării, personajul situează din start tensiunea reprezentației la o altitudine impresionantă, cu riscul de a-i anula necesara creștere ulterioară, în sensul firesc al împlinirii ei. Eforturile lui Iona, înghițit de chitul biblic, de a ajunge la lumină, prin străpungerea succesivă a tot mai uriașelor spații închise și, în final, tristețea imposibilității de a cunoaște îl găsesc pe Ilie Gheorghe în aceeași, neschimbată, tonalitate reflexivă. Totodată, o anume iritare histrionică ce se adaugă clandestin în interpretare sporește referințele implicite ale „biografiei" personajului, făcând mai greu sesizabile nuanțele surprizei provocate de ineditele circumstanțe în care este sortit să se găsească. Ilie Gheorghe parcurge traseul reflexiv, dar și pe cel fenomenal al personajului într-o aventură mai puțin **de inițiere** cât menită parcă să-i **confirme** lui Iona tragicul adevăr existențial.

Impresia aceasta este, pe de o parte, susținută de evoluția interpretului – marcată de monotonie –, iar pe de altă parte de o eroare evidentă în mizanscenă. Este vorba de calitatea aproape exclusiv **decorativă** a decorului și de lipsa funcționalității lui. Regizorul-interpret plasează desfășurarea poematicului monolog, sau dezbatere a lui Iona cu sine însuși, într-un spațiu văduvit de concretețea detaliilor scenografice pe care textul lui Marin Sorescu le reclamă în mod obligatoriu. Răzbaterea succesivă a personajului dintr-un chit în altul, mai mare, dintr-un univers închis într-altul trebuie semnalată cât mai sugestiv și concret pe scenă, fără echivoc. A trata un text esențialmente metaforic altfel decât printr-un discurs scenic bine ancorat într-un imaginar referențial, pe cât posibil realist și funcțional, compromite funcția dramatică a interpretării. Spațiul scenic gândit de Ilie Gheorghe este prea metaforic el însuși pentru a mai putea da relief metaforei profunde a textului lui Marin Sorescu. Zgomote stranii anunță „trecerea", dar sugestia este insuficientă pentru că Iona, limbutul Iona din textul dramatic, instituie de fiecare dată o relație aparte cu spațiile în care pătrunde, individualizându-le uneori chiar prin replici adresate mamiferului acvatic căruia îi este oaspete captiv.

Ilie Gheorghe în Iona **de Marin Sorescu la TN Craiova (regia: Ilie Gheorghe)**

Periplu existențial

IONA de Marin Sorescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TIMIȘOARA ● Data reprezentației: 16 februarie 1995 ● Regia și scenografia: Ioan Ieremia ● Interpretează: Damian Oancea.

****

Damian Oancea în Iona la TN Timișoara (regia: Ioan Ieremia)

Defectele spectacolului de la Craiova nu se regăsesc în montarea lui Ioan Ieremia cu același text, **Iona**, la Național din Timișoara, avându-l ca protagonist pe Damian Oancea. Aici, discursul scenic este riguros, în primul rând pentru că pleacă de la premisa limpede a spațiului scenografic, construit tot de Ioan Ieremia. Cavernele devoratoare prin care Iona înaintează către adevărul pe care nu și-l va putea niciodată reprezenta ca o **deschidere** supremă, liberatoare sunt, în spectacolul timișorean, spectaculoase cuprinderi infernale în expansiune. Infernul acesta, a cărui religie este „veșnica mistuire", nu devine însă, scenografic, o analogie speculativă a convenției din textul literar și nu încearcă să creeze (decât, poate, prin aluzii pasagere) o metaforă a „scenariului" metaforic originar.

Periplul lui Iona nu este unul abstract, ci unul concret existențial, trasat prin relația directă a personajului cu obiectele și duhurile care-l înconjoară. Este unul dintre motivele pentru care Damian Oancea încearcă să recupereze, prin rostire, dar fără să îngroașe, inflexiunile rustice ale vorbirii personajului. În fond, monologul poematic în drama lui Sorescu nu trădează efortul introspectiv, ci, dimpotrivă, este liberă manifestare a unui personaj extrovertit ce găsește în propria lui limbuție, în sporovăială, șansa supraviețuirii. Ține și acest detaliu de exigența conturării unei identități ale cărei tribulații confesive definesc o mentalitate și anume predispoziții umorale ce anunță apartenența la o comunitate culturală. Semnificațiile universale ale destinului lui Iona nu este obligatoriu să estompeze individualitatea acestui personaj – lesne de localizat în aria culturii europene. Damian Oancea insinuează accentul oltenesc și speculează, în modul cel mai firesc cu putință, umorul colocvial al monologului-dezbatere. Dacă Ilie Gheorghe dă contur, la Craiova, unui Iona parcă desprins din drama shakespeariană, Iona al lui Damian Oancea este o întruchipare profund... soresciană. Deși mai puțin sensibil la digresiunile lirice ale textului, Damian Oancea, actor impunător și matur, analist inteligent al poemului dramatic, creează un personaj memorabil în spectacologia piesei.

Surprinzătoare, dar nu lipsită de temei este decizia lui Ioan Ieremia de a modifica finalul. Regizorul sparge simetria dramatică a poemului, astfel încât Iona renunță la a mai schimba sensul inițierii, implântând cuțitul, de data aceasta, în propriul stomac. Pentru a evita echivocul cu gestul sinuciderii (ceea ce ar fi o eroare), dar mai ales pentru că nu vede soluția liberatoare (mântuirea) în deschiderea **acestui** înăuntru, al sinelui, Ioan Ieremia îl abandonează pe umilul pescar pe un drum mai generos : el va purta osemintele (asemănătoare formei unei cruci) chitului din care a ieșit, suind o Golgota.

SEBASTIAN-VLAD POPA

TREI ACTORI: CEHOV

UNCHIUL VANEA de A. P. Cehov ● TEATRUL „RADU STANCA" DIN SIBIU ● Data reprezentației: 4 februarie 1995 ● Regia: Ovidiu Lazăr ● Scenografia: Vlad Teodorescu ● Distribuția: Nae Floca-Acileni (Serebreakov), Irina Lazăr (Elena Andreevna), Ioana Visalon (Sonia), Iulia Mîtcu (Voinițkaia) Virgil Flonda (Unchiul Vanea), Mihai Bica (Astrov), Mihai Coman (Teleghin), Kitty Stroescu (Marina), Ovidiu Negrea (Un argat) și copilul Simona Cârneală.

***

Imaginarul creator al lui Ovidiu Lazăr este mai abundent și mai alert decât izbutește să-l trădeze desenul precis în detalii, chiar pedant, dar pe alocuri stângaci și didactic al mizanscenei la **Unchiul Vanea**, Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu. Regizorul, este evident, vrea să spună totul și pe îndelete, într-un ecorșeu meticulos și sârguincios. Teoretic, ideea de la care pleacă Ovidiu Lazăr e bună: umanitatea cehoviană nu este privită exclusiv în interesul studiului caracterial, totul trebuie să se circumscrie unei analize prin care fiecărui tip de conflict dramatic să-i corespundă un spațiu scenografic-afectiv aparte, cu funcțiuni mitice. Regizorul vede patru zone de conflict în **Unchiul Vanea**, bine delimitate scenografic. Prima este a copilăriei lui Vanea – nostalgia persistentă a personajului –, detaliu introdus de Ovidiu Lazăr în scenariul originar. A doua

Scenă din Unchiul Vanea de Cehov la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu (regia: Ovidiu Lazăr)

delimitează domeniul ocrotitor al căminului, în care persoanele ficțiunii dramatice își regăsesc, fie și pasager, liniștea și armonia: se află în stăpânirea samovarului și a doicii Marina, care strânge ghemul destinului și avertizează episodic – „toți lingem blidele lui Dumnezeu". A treia zonă este a agitației derizorii în care se epuizează frustrările sentimentale ale Soniei, Elenei Andreevna, ale lui Astrov sau Vanea, într-un marasm bovaric sfâșietor-lamentabil. În fine, a patra, în fundal este a despărțirii, a ruperii irevocabile a destinelor. Proiectul este întru totul lăudabil, dar în construcția propriu-zisă a spectacolului el se dovedește păgubitor. Se produce un dezechilibru inconfortabil în receptare prin abandonarea în inexpresiv a unor apreciabile suprafețe ale scenei și focalizarea tramei, cam două treimi din durata spectacolului, într-un perimetru strâmt: al celei de-a treia zone. Pentru spectator, această dizarmonie scontată devine un mod agresiv **demonstrativ** de a exprima valorile textului – ele nemaiputând fi descifrate decât printr-un steril efort speculativ.

Virtuozitatea regizorală a lui Ovidiu Lazăr, ca și în celelalte câteva spectacole ale lui pe care le cunosc, stă în lucrul cu actorii și, dacă exegeza scenică s-ar debarasa de straturile conotative – adăugate, paradoxal, cu inteligență dar fără discernământ –, performanța artistică s-ar situa la alte cote. Sunt trei actori care dau reprezentației substanță și expresie: Virgil Flonda – un Vanea de un tragism temperamental, tumultuos, mereu cenzurat de blestemul fatalist asumat al căderii în deriziune; Mihai Bica, în rolul doctorului Astrov – impunător și sensibil, sub chipul unui fermecător galantom rus, îndrăgostit de natură, agonizând discret în speranța iluzorie de a și-o apropia pe Elena Andreevna; Ioana Visalon – interpreta Soniei, surprinzătoare, grațioasă, conferind credibilitate, în spectacolul de la Sibiu, unei figuri adolescentine, animate încă de speranța inocentă a iubirii împărtășite.

SEBASTIAN-VLAD POPA

DESCARAGIALIZĂRI

D-ALE CARAGIALELUI, scenariu de Bogdan Ulmu ● TEATRUL „LUCEAFĂRUL" DIN IAȘI ● Data reprezentației: 18 februarie 1995 ● Regia: Bogdan Ulmu ● Scenografia: Laura Mancaș ● Ilustrația muzicală: Gheorghe Șvaițer ● În distribuție: Lucia Luchian, Cristi Gheorghiu, Tani Paraschiv, Nicolae Poghirc, Gheorghe Șvaițer, Ion Agachi, Liviu Smântânică, Nina Dumitriu Ulmu, Doina Iarcuczewicz, Monica Broos, Vasile Oncioaia.

*

E cât se poate de neplăcut să vezi pe o scenă românească lucrări de Caragiale mototolite și mutilate, cu imagini și tipuri deturnate de la rostul lor statornicit de un secol. Ce înseamnă **adaptare** – așa cum scrie pe afiș? Să schimbi intriga unei schițe? Să introduci cu sila un moment în altul? Să oprești acțiunea cu mult înainte de finalul stabilit de autor? Să faci din maiorașul (erou în **Vizita**) care agită sabia de-o înspăimântă pe servitoarea casei, un indian-piele roșie ce azvârle cu „tomahawkul"? Să pui în gura lui Marius Chicoș Rostogan alte vorbe decât acelea scrise de Caragiale? Astfel de adaptări sunt – să-mi dea voie Bogdan Ulmu, adaptator și regizor al spectacolului ieșean **D-ale Caragialelui**, să-i zic – peste poate, stimabile!

Sub raport spectacular, reprezentația e neîngrijită. Hărmălaie sterilă, schimonoseli, acțiuni fizice necontrolate, lipsă de umor. Relațiile între episoade sunt precare. Scenografia e haotică. Comportamentul general al trupei e de un diletantism agresiv. Câteva păpuși (manechine) sunt inerte și inutile. Lista de nume arată că se află în acest ansamblu dezarticulat vreo trei-patru păpușari cunoscuți și prețuiți ca atare. Dar ca interpreți-actori (fără păpuși) apar anodini. Alții nici nu știu să vorbească distinct, să se miște, să râdă. Ni s-a spus că unii ar avea diplome de școală dramatică. Ce fel de școală oare?

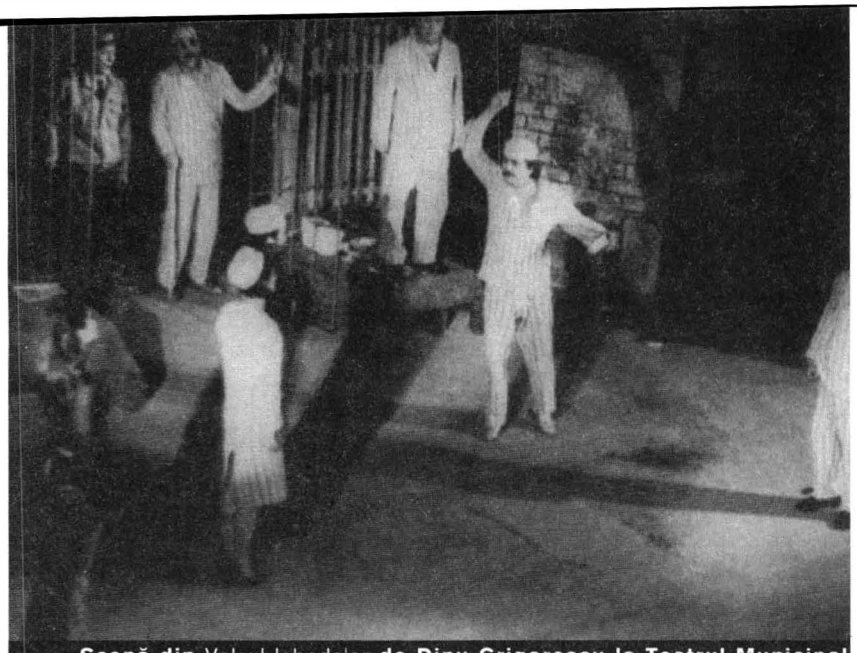
Teatrul „Luceafărul", poate cel mai frumos lăcaș din țară special dedicat copiilor și tineretului, nu-și poate îngădui să ofere publicului său de elevi opere clasice naționale în versiuni grav deformatoare, puse în scenă în condiții anartistice. Bogdan Ulmu e un teatrolog merituos, autor de studii și cărți în care critică, adesea argumentat și cu seriozitate, încercări scenice insuficient gândite ale altora. E și un scriitor satiric abilitat; nu o dată își trimite săgețile spre artiștii ce nu-și prepară îndestulător demersul artistic. Iată însă că în calitate de regizor (care **a studiat** regia la Academia de Teatru) vădește o ușurință regretabilă în lucrul scenic și un spirit critic pauper. Păcat!

VALENTIN SILVESTRU

UN TURNEU TEMERAR

Nu mai știam nimic despre Teatrul Municipal „G. A. Petculescu" din Reșița. Câte o știre răzleață despre o premieră, despre momentul dobândirii acestei noi identități – în trecut se chema, simplu și anonim, Teatrul de Stat din Reșița – semnala o existență continuă, modestă și cuminte. Și iată că, la sfârșitul lunii ianuarie, teatrul s-a aventurat într-un turneu la București, aducând două noutăți, expresie a dorinței de a se face remarcat în peisajul teatral actual, în care noutățile, fie în domeniul repertoriului, fie în acela al artei scenice, nu au o frecvență strivitoare: o premieră absolută și un debut regizoral, ba chiar și unul actoricesc. Este vorba de premiera piesei lui Dinu Grigorescu **Valsul lebedelor** și de spectacolul cu **Lecția de engleză** de Nataşa Tanska, debut pe scena reșițeană al tânărului regizor Ion Mircioagă și al actriței Dana Manea.

VALSUL LEBEDELOR de Dinu Grigorescu ● TEATRUL MUNICIPAL „G. A. PETCULESCU" DIN REȘIȚA ● Data reprezentației: 25 ianuarie 1995 ● Regia: Constantin Dicu ● Scenografia: Puiu Antemir ● Costume: Sorin Banu ● Ilustrația muzicală: Lidia Danciu ● Distribuția: George Drăgulescu (Sony), Cita Cristea (Nely), Camelia Ghinea (Paloma), Grigore Alexandrescu (Pif), Valentin Ivanciuc (Portofel), Zeno Balint (Limuzină), Dana Manea (Madona), Constanța Taraulea (Notărița), Daniela Dragoș (Sectanta), Mihaela Lambescu (Evadata), Diana Itul (Pocta), Ovidiu Cristea (Șeriful), Ion Cojocaru (Orbul), Gabriel Lazăr (Cerșetorul I), Romeo Ion (Cerșetorul II).



Scenă din Valsul lebedelor de Dinu Grigorescu la Teatrul Municipal „G. A. Petculescu" din Reșița (regia: Constantin Dicu)

Coșmarul vesel

**

Subintitulată de autor „comedie satanică" – iată, așadar, o nouă specie de comedie, lărgind multicolorul evantai al celor deja existente –, **Valsul lebedelor** se vrea a fi o satiră nimicitoare a stării de tranziție și de confuzie în care se află societatea românească actuală. O societate, spune piesa, în care cerșetorii, organizați în breaslă (sau ligă?), își cântă imnul pe melodia „Internaționalei": „Sculați, voi, cerșetori ai lumii"; în care domnesc corupția și prostituția, bunul plac al organelor de administrație sau de ordine; în care limbajul și anume comportamente încearcă să imite Occidentul, îndeosebi America etc. Ni se prezintă scene din viața unei comunități pestrițe, imaginarul oraș Frumușani, în care primarul Sony conduce cu o fanfaronadă dublată de imbecilitate ceremonia dezvelirii statuii libertății înfățișând o lebădă – simbol transparent de condensată comicitate; de aici, dansul lebedelor pe melodia „Dunărea albastră", într-o atmosferă de veselie și dezmăț general. În urma unei razii, personajele ajung la închisoare, cu primar cu tot, și, după o serie de momente fără legătură dramatică între ele – alegeri, citirea ziarelor, greva foamei, sosirea stareței, a mesagerei din America, a poetei reprezentând fundația Caritas (așadar, tot felul de simboluri ale actualității) –, sosește o sentință de eliberare, dar... o explozie intempestivă îi transportă pe toți în paradis. Aici, primarul corupt devine statuie, e când înger, când mort, blamat de unii, plâns de alții, totul desfășurându-se într-o incoerență totală, caracteristică unui coșmar vesel și încheindu-se cu scena inițială, a dezvelirii statuii, de parcă tot ce s-a petrecut între timp ar fi fost un vis.

Este, desigur, o imagine grotescă a actualității noastre tranzitorii, un tablou în linii groase și culori tari, care nu evită, pe alocuri, chiar vulgaritatea. Structura dramatică e aleatorie, replicile se rostesc de dragul replicii – unele cu haz, altele sunt mai forțate –, dar ele nu duc acțiunea mai departe. De altfel, e greu să vorbești de acțiune în sensul dramatic al cuvântului. Există o înșiruire de momente, la care participă numeroase personaje, prea puține însă se remarcă printr-o individualitate precisă.

În spectacol, mai mult se strigă decât se vorbește, accentuându-se astfel caracterul declarativ al replicilor. Constantin Dicu, reputat regizor de televiziune, a dat spectacolului o tentă onirică plauzibilă, la care a contribuit și scenografia lui Puiu Antemir, tabloul cel mai reușit apărând a fi cel al paradisului. Ilustrația muzicală banală (Lidia Danciu) și dansurile cam primitiv improvizate (n-am aflat din program dacă a existat și un maestru coregraf) s-au integrat atmosferei generale de veselie băscălioasă. Actorii au încercat să contureze niște personaje, în ciuda unor inconsecvențe și a unor îngroșări de gust incert, remarcându-se îndeosebi George Drăgulescu, Cita Cristea, Dana Manea, Ovidiu Cristea, Ion Cojocaru, dintr-o massă prea puțin diferențiată.

O nouă baghetă regizorală

LECȚIA DE ENGLEZĂ de Natașa Tanska. Traducere de Jean Grossu ● TEATRUL MUNICIPAL „G. A. PETCULESCU" DIN REȘIȚA ● Data reprezentației: 27 ianuarie 1995 ● Regia: Ion Mircioagă ● Scenografia: Ion Bobeică ● Ilustrația muzicală: Ion Mircioagă ● Distribuția: Dana Manea (Tereza), Cita Cristea (Profesoara Majerova), Constanța Taraulea (Mama), Mihaela Lambescu (Strengărița).

***

O piesă în două personaje e o încercare grea, atât pentru regizor, cât și pentru actori. De fapt, e o încercare grea și pentru dramaturg, care trebuie să concentreze într-un singur dialog o întreagă poveste, o situație, un moment cu reverberații dramatice în timp și spațiu. **Lecția de engleză** de Natașa Tanska este o asemenea piesă, bine scrisă, o ofertă generoasă de roluri pentru două actrițe de vârste diferite. De mult, într-un spectacol al Teatrului Foarte Mic, Leopoldina Bălănuță și Rodica Negrea au demonstrat o reală virtuozitate.

La primul său spectacol realizat cu Teatrul „G. A. Petculescu" din Reșița, tânărul regizor Ion Mircioagă a fost bine inspirat, atât în alegerea piesei, cât și a interpretelor, două actrițe talentate. El a depus o muncă stăruitoare și bine orientată în îndrumarea jocului lor, creând o relație plauzibilă, credibilă, între profesoară și elevă, dezvoltând această relație într-o tensiune ce-și variază conținutul și-și gradează efectele, într-un ritm bine susținut. Experimentata actriță Cita Cristea are autoritate și, totodată, sensibilitate, efortul pedagogic al profesoarei de a-și stăpâni și îndruma eleva dobândind treptat o nouă dimensiune: aceea de a încerca să înțeleagă ceea ce se petrece dincolo de sporovăiala fără sfârșit a fetei și, în fine, de a găsi o soluție salvatoare. Tânăra actriță debutantă Dana Manea (care, în **Valsul lebedelor**, juca dezinvolt rolul prostituatei Madona) are nu numai candoare și volubilitate, ci și capacitatea de transpunere cu multă autenticitate în rolul micuței Tereza, dând organicitate neastâmpărului de copil răzgâiat, vorbăriei năvalnice a acesteia și urmând semnalele baghetei

regizorale, de alternare a momentelor de haz cu cele de neliniște și emoție. Bun travaliu de teatru psihologic. Și totuși...

Și totuși, de ce a simțit regizorul nevoia de a adăuga relației organice, verbal-psihologice a personajelor, o ilustrație vizuală ce aduce în scenă, sub forma unor siluete pe un ecran de fundal, cele două personaje despre care se vorbește? N-a avut încredere în puterea de sugestie a textului sau în capacitatea celor două actrițe de a sugera și de a pune astfel în mișcare imaginația spectatorilor? Fapt este că, scrisă pentru două personaje vorbitoare, piesa are, în versiunea reșițeană, patru, dintre care două sunt umbre mute pe un ecran. Vizualizarea folosită de regizor pentru a mări efectul spectacular acționează în sens pleonastic, nestimulativ asupra imaginației spectatorilor.

Altfel, spectacolul se urmărește cu interes și plăcere, datorită jocului bine articulat al celor două actrițe, în scenografia cuminte, adecvată a lui Ion Bobeica, inutil și chiar păgubitor complicată cu ecranul mobil.

Turneul teatrului din Reșița ne-a semnalat existența unui colectiv artistic animat de bune intenții și dotat cu evidente potențe creatoare, meritând a fi consecvent dezvoltate.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

UN MUZICAL: STEAUA FĂRĂ NUME

STEAUA FĂRĂ NUME de Mihail Sebastian, musical de compozitorul american David Bishop. Versuri: Vsevolod Ciornei ● TEATRUL NAȚIONAL „MIHAI EMINESCU" DIN CHIȘINĂU, Republica Moldova ● Data reprezentației: 19 februarie 1995 ● Regia: Alexandru Vasilache ● Scenografia: Eugen Verebceanu ● Costume: Stela Verebceanu ● Coregrafia: Alexandra Soșnicova ● Maestru de concert: Angela Grigăruță ● Dirijor: Andrei Dimitrovici ● Distribuția: Sandu Leancă (Miroiu), Silvia Luca (Mona), Angela Ciobanu (Domnișoara Cucu), Nicoleta Coltun (Eleva Zamfirescu), Ion Rusu (Grig), Ion Mocanu (Șeful gării), Anatol Durbală (Udrea), Alexandru Decusară (Pascu), Oleg Grudco (Conductorul).

În timp ce filma **Steaua fără nume** la București – în 1965, mi se pare, după un scenariu de Al. Mirodan –, Marina Vlady, interpreta Monei, ne-a spus că, pe măsură ce înaintează cu rolul, îndrăgește tot mai mult piesa. Ceva asemănător declara și regizorul Henri Colpi. Nu m-a surprins, deci, în convorbirea cu David Bishop – autorul partiturii muzicale la aceeași lucrare dramatică, pusă în scenă, acum, ca musical, la Teatrul Național din Chișinău –, când am auzit, din parte-i, că apreciază foarte mult comedia lirică a lui Mihail Sebastian. „E bine scrisă. E interesantă. Are o compoziție minunată. Mă mir că regizorii români care lucrează în Statele Unite, Liviu Ciulei, Andrei Șerban și alții, n-au montat-o până acum în țara mea. Eu o voi face cunoscută unor regizori americani. Sunt convins c-o să le placă."

Pentru moment am fost îndemnat să observ că i-a plăcut „intr-adevăr" lui, celui ce a creat muzica atât de modernă, expresivă, de o factură ce amintește lucrări clasice ale speciei. S-a zămislit o muzică pentru orchestră, soliști, cor și balet, integrată subiectului, punctând fericit intriga, accentuând, prin sonuri potrivite, umorul cald, ironiile acidulate, momentele lirice, melancolia amară, tandrețea, atât de caracteristice scrierii. Muzica nu întrerupe acțiunea, ci o continuă. Și i-a dat posibilitatea regizorului de virtuozitate Alexandru Vasilache să folosească eficient artistic un grup de bărbați și femei care are funcții multiple: ansamblu coral, balet, figurație – în câteva ipostaze. Compoziția cuprinde ample dezvoltări muzicale, contrapunctări subtile, ritmuri sincopate, spirituale expresii sonore ale unor trăsături de caracter ori stări ale eroilor principali. E veselă, poetică, persiflatoare, contemplativă, are tonuri poznașe, altele nostalgice, pasaje dansante inspirate și secvențe evocative ale unor amintiri de demult. Vivacitatea unora e cuceritoare. N-am avut posibilitatea să cercetez știmele, dar sunt convins că aș fi întâlnit, printre imperativele adresate orchestrei, „giocoso" „affrettando", „arioso", „scherzando", „addolorando", „largo", „andantino", corespunzătoare unor cadențări și tonalități decurgând din text și, bineînțeles, din imaginea ce și-a făcut-o regia în raport cu evoluția spectacolului.

O surpriză e modul în care au învățat actorii să solfegieze, să moduleze cantabil rostirile, să danseze. Muzical-coregrafic, montarea e atrăgătoare. E adevărat că farmecul piesei e uneori diminuat de câte un cuplet scris ceva mai grăbit sau desprins de spiritul lucrării. Adausurile acestea sunt mai totdeauna contestabile, pentru că nu pot menține nici temperatura și nici cota originalului. Dar: poetul ce le-a conceput, Vsevolod Ciornei, s-a străduit evident să se apropie de text până la cât o inteligentă pastișă; apoi: s-au pus pe muzică – în chip remarcabil – replici ale piesei, în așa fel încât nimic esențial din lucrare nu se pierde.

Figurația – ca și unii protagoniști – apare din sală, în loji, la balcoane, e mișcată cu vioiciune, își asumă și rolul de comentator; se amestecă în cursul întâmplărilor; are o participare vie la mai tot ce se petrece. Mona e elegantă, misterioasă, sentimentală, reușind să-i mențină rolului o linie fină pe tot parcursul. Silvia Luca e o actriță rasată, de distincție. Miroiu (Sandu Leancă) are unele ezitări, pe care, când le înfrânge, izbutește să ajungă la cota necesară a personajului, mimând, frumos, candoarea. Domnișoara Cucu e de o vervă cuceritoare; posedă un glas autoritar, o mobilitate nimerită și o tristețe finală bine temperată. Nu e adecvată distribuirea lui Ion Rusu – care e plat și mic – în Grig. Au haz Ion Mocanu, un Șef de gară firoscos, dar și mereu amuzat, Anatol Durbală (profesorul Udrea), dinamic, clar. Alexandra Soșnicova, coregrafa, și Andrei Dimitrovici, dirijorul, sunt ajutoare prețioase ale regiei. Decorul, pe turnantă, e simplu și, în bună măsură, eficace: stâlpi roșii, o mare plasă gri, un interior sugerat. Costumele sunt rodul unei fantazări prea căutate. Ele doresc să acrediteze ideea că Miroiu, Udrea și personajele din cor sunt fantaștii orășelului; dar realizarea gândului nu se impune ca atrăgătoare.

Noua creație a tinerei trupe a Teatrului Național „Mihai Eminescu" produce o satisfacție plurală: s-a pus în scenă la Chișinău o piesă românească valoroasă, într-o concepție ce-i potențează calitățile; s-a colaborat remarcabil cu un compozitor american priceput și talentat. S-a adăugat încă un succes unei echipe care, condusă regizoral de Alexandru Vasilache, își reconfirmă reputația dobândită în Republica Moldova, în România și în alte părți ale lumii.

VALENTIN SILVESTRU

VACANȚĂ LA... TEATRUL TV

Probabil nu e un... accident faptul că Olimpia Arghir se face „vinovată" de toate cele trei montări incriminate. În două dintre cazuri, desigur, din admirație pentru maestrul necontestat al teatrului poetic, posesor al unei sensibilități „aproape feminine", acuza putându-se formula: „delict din dragoste", în condițiile unei incompatibilități cu inefabilul obiectului de adorație, creația lui Mihail Sebastian.

Pentru **Vacanță de Crăciun** (adaptare realizată împreună cu Paul Ioachim după romanul „Accidentul"), care nu e la primul Revelion cu telespectatorii, s-ar putea invoca unele circumstanțe atenuante. Și anume pasajele descriptive – o tentație prea mare atunci când la teatrul TV se vrea cu tot dinadinsul, din motive extraestetice, să se iasă din platou. Numai că în cazul unui roman renumit pentru impecabila sa arhitectură nu este suficientă pur și simplu tranșarea în secvențe de interior și secvențe de exterior, ignorându-se amănuntul că pasionanta acțiune se desfășoară de fapt în interioritatea personajelor, intriga constituind-o complicatul proces de metamorfozare a unui sentiment: indiferența în iubire, iubirea în gelozie și din nou în dragoste, dar pentru altcineva. Un subtil joc existențial și – se știe – Sebastian a fost un existențialist **avant la lettre**.

Aceeași eroare fundamentală – scoaterea „ en plein air" plus priza directă – asasinează și textul **Jocului de-a vacanța**, în proporție de 75% replicile fiind inaudibile; la care se adaugă un montaj defectuos și o distribuție cel puțin „fantezistă". Rămâne de discutat dacă idealul masculin întruchipat, la premiera absolută din 1938, de George Vraca a ajuns astăzi să fie reprezentat de George Alexandru (simpatic, talentat, dar cu totul alt „gen", defel recomandat pentru flegmaticul Ștefan Valeriu). Tamara Buciuceanu, oricât de bine arată, nu are cum pretinde să intre în atenția acestui – e drept, fanat și el – „june prim". Pe de altă parte, Corina Elvirei Deatcu este atât de prost filmată și rău direcționată încât permanent manifestă o agresivitate gestuală și are în privire o încrâncenare ce o îmbătrânește cu cel puțin douăzeci de ani, transformând-o dintr-o candidă într-o versată persoană feminină ca atâtea altele, mereu „în cadru strâns" cu personajele masculine.

Cum deznodământul e dezvăluit încă din start printr-o baladă folk („... am să te caut, am să te găsesc..."), nimic nu mai poate mira. Doar întrista. Tentativa de potențare a intrigii în manieră polițistă printr-un tipic acompaniament sonor; actualizarea forțată și inutilă: jogging, televizor etc.; emanciparea spectaculoasă: secvența de „pat-dublu"; concretizarea visului: idila-n trei în stil country; cochetarea sporadică și superficială cu „aptitudinile" aparatului de luat vederi – dialogul la/în oglindă. Plus contribuția aviației utilitare locale, care a facilitat câteva panoramări la locul săvârșirii faptei.

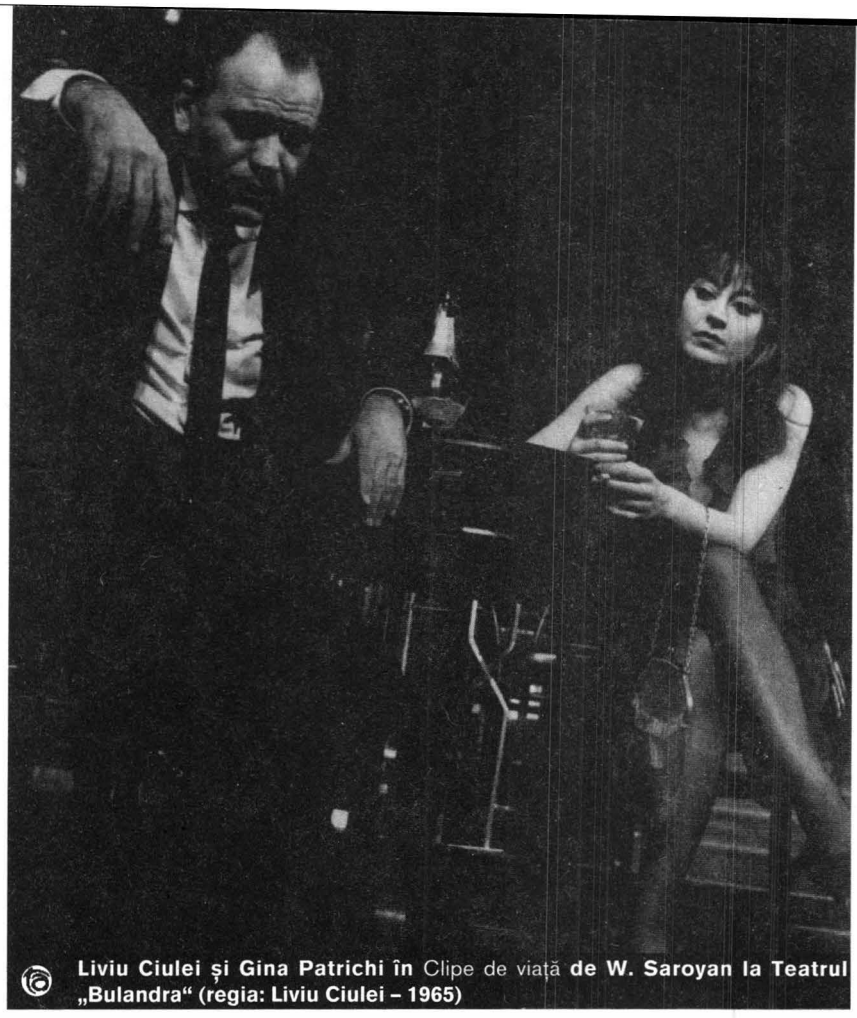
Bătălia aceasta veleitară pentru film = teleplay se încearcă a fi dată și pe texte special scrise în acest scop, dar rezultatul este la fel de debil sub aspect valoric. Pentru că scenariu-piesa lui Liviu Timbus **Vacanță la munte** (sic!), la „lectura" sa televizată, înfăptuită tot de Olimpia Arghir (cândva foarte bună regizoare, însă de **teatru** TV), se dovedește o insignifiantă însăilare de pretexte conflictuale „actuale", menite să pună la încercare temeinicia unei căsnicii în care soția este confruntată cu pasiunea încă ardentă a iubitului din tinerețe – la vremea respectivă arestat, apoi emigrat; acum revenit în țară și atent supravegheat de aceleași vigilente organe represive. Accentele sunt melodramatice, iar actorii efectiv nu au ce juca. Astfel că nu pot fi decât menționați pentru prestație, în așteptarea unor roluri pe măsură: Diana Lupescu, Mircea Diaconu și fiul, Victor, Marius Bodochi și Melania Ursu, Constantin Cotimanis și actorii Teatrului „Masca", într-o prețioasă explicitare pantomimică. ■

CEI DIN URMĂ... sunt cei dintâi

Premiera **Bărbierul din Sevilla** a izbutit un dublu tur de forță. Refacerea spectacolului mai vechi de pe scena Teatrului Giulești (azi, Odeon) Dinu Cernescu a gândit-o în termeni „economici". Pe de o parte, un decor minimal (perdele cu... scârț!?!), realizat cu ajutorul scenografului Vasile Rotaru. Pe de altă parte, o viziune simplificatoare, mai exact spus vulgarizatoare. Faimoasa capodoperă a lui Beaumarchais a fost împinsă înapoi, nu la Molière sau Regnard, ci chiar la commedia dell'arte, într-o discutabilă tentativă de popularizare a unei piese ce nu avea nevoie de așa ceva. Toate calitățile remarcate încă la premiera de la Comedia Franceză din 1775 au fost înlocuite după cum urmează: verva scânteietoare cu umor căznit, captivantele argumentări cu plictisitoare digresiuni, caricatura savuroasă cu pantomimă de **mauvais goût**. O altă idee „novatoare" a fost distribuția pe **contre-emploi** de vârstă și temperament, făcându-se abstracție de amănuntitele indicații de regie ale autorului. Ileana Cernat se descurcă foarte bine în postura de ingenuă, dar, dispărând flagranta discrepanță de etate, se anulează premisa intrigii. Lipsit de o... pondere similară, Nicolae Urs nici vorbă să poată concura hazul regretatului Jorj Voicu...

Alte spectacole au avut norocul unor preluări mai puțin „ambițioase": montarea Teatrului Mic **Monștrii sacri**, reluarea înregistrării de la Cluj cu **Divorț în stil italian** sau **Șantaj** de la Teatrul „Nottara". De altfel, Dominic Dembinski, semnatar și al regiei TV la această din urmă piesă, poate fi dat exemplu pentru modul în care știe să-și înregistreze reprezentațiile speculând atuurile micului ecran, de la recrearea atmosferei până la captarea expresivității actoricești în prim planuri (vezi și excelentul **Henric IV** după Pirandello).

Iată cum, peste ani și generații, se poate constata existența unei tradiții, pentru că o performanță a preluării creatoare a unui spectacol propriu este și **Clipe de**



Liviu Ciulei şi Gina Patrichi în Clipe de viaţă **de W. Saroyan la Teatrul „Bulandra" (regia: Liviu Ciulei – 1965)**

viaţă din teatroteca de aur (termenul trebuia să se fi încetăţenit de mult). La doi ani de la premiera din 1965, pe scena Sălii Izvor a Teatrului „Bulandra", Liviu Ciulei înregistra acest spectacol căruia i s-a conservat intactă prospeţimea, apreciabile fiind, prin comparaţie cu spectacolul „live", şi calităţile televizive. Fiindcă regizorul şi discretul interpret Liviu Ciulei nu a ratat ocazia formidabilă pe care o oferă micul ecran de a desăvârşi ceea ce începuse la rampă: conturarea dinamicii subterane a vieţii personajelor, evidenţiată în alternanţa de monologuri ce abia se interferează. Într-o perfectă orchestrare şi dozare a volumului şi intensităţii, fiecărui interpret i se acordă dreptul de a fi vedetă. Pentru o clipă, pentru mai multe, pentru posteritate. Deoarece actorii – din păcate, muritori şi ei – pot rămâne totuşi **vii**. La început de carieră, Gina Patrichi iradia deja acea senzualitate spiritualizată care avea să-i aureoleze creaţiile. Dorin Dron apare în postura de comediant ambulant, specializat în step; Fory Etterle, într-o insolită ipostază de bătrân cowboy ce fabulează cu inepuizabilul său farmec, ritmat de palpitul pleoapelor.

Stilului epico-dramatic al prozatorului convertit şi la teatru William Saroyan (ce câştigase chiar cu această piesă, în 1939, premiul Pulitzer, pe care l-a refuzat) Liviu Ciulei i-a intuit tensiunea teatrală, realizând glosări pseudo-improvizate pe tema lapidar enunţată de scriitor: „Sărăcia, aceeaşi în orice ţară şi în orice limbă".

De acelaşi autor, în regia lui Timotei Ursu, **Stridia şi perla** e doar un spectacol pe cât de lung, pe atât de greu de urmărit.

Relativ recenta montare (deja la a doua programare) **Gâlceava zeilor** de Radu Stanca nu pledează defel în favoarea celui care, în anii '50, a fost promotorul mişcării de reînnoire a regiei româneşti, teoretizată drept „reteatralizarea teatrului", ce milita pentru libertatea transfigurării artistice. Dar comedia, scrisă în 1945–1946, inteligent „exerciţiu de ironie pe teme mitologice" cu transparente aluzii terestre „la zi", l-a inspirat prea puţin pe Silviu Jicman.

Optica receptării – e adevărat – se mai modifică în funcţie de criteriile de apreciere, fluctuante şi ele. În 1967, când Nelu Ionescu abia debuta, **Neîncredere în foişor**, repede inclusă în repertoriul multor teatre, încânta prin palpitantul subiect de policier. Revăzută astăzi, adaptarea realizată special pentru TV de către Eugen Todoran, care păstrează din distribuţia montării princeps a lui Dinu Cernescu doar pe regretatul Corado Negreanu, apare vetustă, lipsită până şi de miza suspansului, fiindcă motivaţiile conflictului par ridicole. Evident, raţiunea reluării sunt actorii, mai tineri cu ani: Valeria Seciu şi Alexandru Repan, Emilia Dobrin şi Ştefan Radof.

Unul dintre inestimabilele avantaje ale teatrului TV este şi acela al posibilităţii de a alcătui distribuţii ideale. Dintotdeauna Tamara Buciuceanu şi-a dorit să atace partitura **Chiriţei** lui Alecsandri şi împlinirea visului s-a produs (înregistrarea a fost reprogramată de curând) pe scena Naţionalului ieşean, acum 15 ani: un amuzant spectacol de Alexandru Dabija (adaptarea TV: Eugen Todoran).

Nae Cosmescu şi-a permis să-şi alcătuiască după plac propria garnitură de **Gaiţe**: Draga Olteanu, Margareta Pogonat, Leopoldina Bălănuţă, Olga Tudorache, care completează galeria „cuibului de viespi" al lui Alexandru Kiriţescu, inaugurată în 1929 de Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, cu Lucia Sturdza, Silvia Dumitrescu, plus Tony Bulandra şi Ioan Talianu, ştafetă preluată în 1933 la Naţional de Sonia Cluceru, Aura Buzescu, Marioara Zimniceanu, Natasa Alexandra, alături de Nicolae Bălţăteanu, Al. Ionescu-Ghibericon.

Spectacolul **Cadavrul viu** după Lev Tolstoi în regia lui Cornel Todea a fost socotit la vremea sa, 1975 (de către D. Solomon în „Însemnările unui telefob"), „un necesar remember" pentru actori, regizori şi – de ce nu? – pentru telespectatori. Morala tramei îşi păstrează relevanţa prin valoarea de reflex artistic a imaginii, de oriunde şi oricând, a insului supus opresiunilor unei societăţi rigide, convenţionale. Societate care îl obligă la o serie de compromisuri, treptat depersonalizându-l, anihilându-l. Protagonist al tragicei partituri: Amza Pellea.

Eliberat după douăzeci de ani de la „fondul secret" unde îl sechestrase semnătura regizorală a lui Radu Penciulescu (persona non grata prin emigrare), spectacolul **Cei din urmă** după Maxim Gorki risipeşte încet-încet aburul timpului, descoperindu-i la vârsta maximei creativităţi pe: Clody Berthola, o Sonia distrusă de duplicitatea la care a fost condamnată, Vasile Niţulescu, un Iakov înăbuşit de frustrări afective, George Constantin, un Ivan Kolomiţev înfrânt în oribila-i infatuare. Surprinzători tinerii Catrinel Paraschivescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Dan Nuţu, dar în special Cătălina Pintilie – o excelentă Vera.

De unde şi titlul acestor „note".

IRINA COROIU

ȘTEFAN CAZIMIR: „Pericolul principal – vulgarizarea comicului“

❑ Încercând să cultive mai departe aluzia sau să calchieze reperele comportamentale ori lingvistice ale cotidianului, teatrul riscă să piardă perspectiva asupra realității?

■ Întrebarea formulează, de fapt, două ipoteze: a) cultivarea aluziei; b) calchierea reperelor realității. Nici una dintre ele nu implică, prin ea însăși, riscul menționat, întrucât aparțin planului **material** și nu afectează viziunea dramatică.

❑ Când poate eșua teatrul (ca spectacol sau ca text)?

■ Îmi cereți prea mult: un inventar al căilor care duc la eșec. Ele sunt nenumărate și se inventează mereu altele. Dar și eșecurile pot fi instructive (ale altora – uneori; ale noastre – întotdeauna).

❑ Apropierea tipologiilor post-decembriste de lumea lui Caragiale este un șablon sau există un acord mai profund, dincolo de niște aparențe zgomotoase?

■ Întrebarea vizează planul realității? Dacă da, ea exclude cadrul discuției noastre. Dacă nu, îmi mărturisesc ignoranța: nu cunosc nici o creație dramatică actuală care să cultive tipologia caragialiană. Nici nu cred că ar fi de dorit; în umbra marilor stejari nu pot crește decât plante pipernicite.

❑ Teatrul mai poate face apel la naivitatea receptorului? În ce fel?

■ Teatrul apelează permanent la „naivitatea“ receptorului, în sensul că încearcă să-l surprindă, să-l uluiască. Dacă izbutește sau nu e deja o altă chestiune. Dar regula jocului rămâne, în esență, aceeași ca la un spectacol de iluzionism: știm că suntem trași pe sfoară, dar nu știm **în ce fel**.

❑ Credeți în forța râsului? E real pericolul devitalizării comicului, al degradării lui?

■ Pericolul principal mi se pare astăzi nu al devitalizării, ci al vulgarizării comicului. Simpla abolire a unor tabu-uri (de pildă, a celor legate de sex) nu poate alimenta un comic de substanță, ci doar servi drept alibi comercial celor lipsiți de talent și de demnitate.

❑ Credeți (sperați) în rolul teatrului de a obliga spectatorul să-și abandoneze prejudecățile?

■ Teatrul nu ne „obligă“ la nimic, ci – eventual – ne pune pe gânduri. E frumos, desigur, să ne abandonăm prejudecățile, pentru că în locul rămas liber vor răsări altele noi.

❑ Ce tip de teatru are șanse să schimbe ceva în reprezentările comode și în comportamentele-șablon ale oamenilor? Ori, având un public prea restrâns, teatrului îi este refuzată șansa de a schimba o mentalitate?

■ Toate tipurile de teatru au șansa despre care vorbiți, cu excepția unuia singur: teatrul plicticos.

❑ Vi s-a întâmplat să constatați despre o situație: „Parcă ar fi la teatru“?

■ Mi s-a întâmplat adesea, dar numai în timpul somnului. Când m-am trezit, eram chiar la teatru!

ADINA BARDAȘ

ÎNCĂ O DATĂ DESPRE...

Albatrosul ucis

S-a scris foarte mult despre metafora pescărușului. Oricum nu mă pot abține să constat (chiar dacă nu am consultat un dicționar de simboluri) asemănarea, desigur neîntâmplătoare, cu albatrosul lui Baudelaire. Plutind peste oceanele frământate ale lumii moderne, depășind prin grație și înălțime privighetoarea („Veniți, privighetoarea cântă“) și ciocârlia (neo)romanticilor, pescărușul domină prin aerul său maiestuos poezia modernistă. N-am scris aceste rânduri doar pentru că spectacolul Cătălinei Buzoianu a fost premiat la Festivalul „I. L. Caragiale“, ci și pentru a discuta modernitatea lui Cehov în general. Și din milă pentru bietul pescăruș cu care s-a jucat atât de tragic destinul.

Situat în palimpsestul piesei cehoviene, „motorașul“ intrigii e celebrul conflict oedipian din **Hamlet**, poate una dintre cele mai desăvârșite realizări literare ale temei, studiată de psihanaliza literară. Julio Cortázar ar fi, după mine, cel care închide seria, cu „Domnișoara Cora“. Kostea, spre deosebire de Hamlet (pe care îl citează direct), nu mai are nevoie de trupa de teatru și de acel spectacol alegoric al otrăvirii. Piesa lui modernistă e un monolog rostit de o actriță – Casandra sau Pithya. În ea sunt „puse în abis“ toate componentele piesei mari: toate vieițuitoarele devin pulbere într-o carte a Genezei inverse, Alexandru cel Mare, Cezar și, atenție, ... Shakespeare s-au transformat în țărână după regulile necruțătorului „ubi sunt“.

Cel mai important personaj al spectacolului (prezent și într-o montare mai veche a Cătălinei Buzoianu, **Maestrul și Margareta**) e „diavolul cu ochii roșii“. Acesta trece pe rând prin trupurile personajelor și determină starea permanentă de nevroză, exagerată de regizoarea acestui semi-azil de noapte. Se produce un dezechilibru, o creștere de viteză și o modificare în entropia acestui sistem termodinamic extraordinar de sensibil care este **Pescărușul** lui Cehov. Nu voi caracteriza modelul universului său decât folosind o imagine a Doctorului Dorn (singurul care reacționează pozitiv la piesa prezentată de Kostea) din replicile acestuia despre Genova: în piesa cehoviană te miști prin mulțime pe străzi frânte și trebuie să te contopești cu sufletul mulțimilor și cu sufletul universal. Sau, cum zicea Eminescu, „sufletul lumii este eu“. Dezechilibrul se poate rezolva numai prin moarte. Concluzia lui Cehov seamănă cu aceea a lui Eminescu: există un număr finit de forme, numai spiritul lumii este egal cu sine.

Reacția publicului la piesa apocaliptică a lui Kostea poate fi asemuită cu aceea a junimiștilor la citirea nuvelei „Sărmanul Dionis“ de către Eminescu. Cea care aruncă prima anatemă e chiar mama sa, Irina Nikolaevna Arkadina, numind piesa „bazaconie

modernistă", „decadentism". Mi se pare important că același Doctor Dorn simte că piesa „are ceva".

Dacă am considera-o pe Irina Nikolaevna o actriță ratată, am simplifica prea mult lucrurile. Registrul ei actoricesc e foarte larg, de la vodeviluri franțuzești și **Dama cu camelii** la regina din **Hamlet** și Nekrasov cel învățat pe dinafară. Explicația acestui refuz e de natură psihologică sau se datorează opacității sale? Nu vom putea afla niciodată. Scena în care îl pansează pe Kostea relevă spectatorului întreaga ei sensibilitate.

Oricum, „diavolul cu ochii roșii" operează în paralel cu „focurile jucăușe", agenții Binelui. Știu, de pildă, că în clipa în care Boris Alexeevici Trigorin se hotărăște s-o lanseze pe Nina Mihailovna în lumea „showbiz-ului" moscovit, diavolul se găsește în el. Tot diavolul apasă pe trăgaci în locul lui Kostea. Hamletul modern nu mai ezită să-i pedepsească, prin sinucidere, pe Regele și Regina adulteri.

Criza lui Kostea se adâncește datorită unei identificări literare cu Trigorin. Nu degeaba Doctorul Dorn spune despre el că nu-și poate găsi tonul. El „gândește în imagini", dar nu urmărește o țintă precisă, spre deosebire de literatura puternic contextualizată a lui Trigorin, care trebuie să respecte comanda socială a cititorilor săi: de la narodnicism până la Drepturile Omului, e obligat să scrie despre tot. El e reprezentantul unui realism tiranic, el anexează viața tuturor celor care îl înconjoară trecând-o într-un carnețel și marile lui angoase vin din teama de public. „Fiecare spectator brun e un dușman, iar celor blonzi nu le pasă de mine". Nina e exponentul părerii comune: scriitorii au faimă, inspirație, bani. Trigorin îi explică că literatura nu e decât o imensă frică de colegii decedați și de înjurăturile criticii. Într-o literatură ca aceea rusă e foarte greu să fii un scriitor important.

Cele trei personaje sunt alter-egouri-le lui Cehov. Cred că Anton Pavlovici întâi a fost Trigorin, a devenit apoi Treplev, pentru ca la sfârșit să ajungă Dorn.

Masca cea mai puternică a diabolicului Trigorin e calmul său englezesc. Pescuitul, cu mișcarea monotonă a plutei, e o ocupație care liniștește, ocupație pentru oamenii plați. Trigorin e o insulă de liniște printre nevrozele tuturor. Celălalt pol al liniștii e doctorul Dorn. El e vindecătorul de nevroză, el e psihoterapeutul care ascultă problemele tuturor. Într-o scenă foarte explicită o descântă pe Polina Andreevna, soția administratorului Ilia Afanasievici Șamraev, întrerupând o criză de isterie printr-o mângâiere sub ureche. Doctorul Dorn narcotizează și introduce personajele în somnul cataleptic al hipnozei. Un antrenament pentru moarte. El nu respinge nici o femeie, e un rafinat, dar și un mare mitocan, iar relația cu Actrița are ceva special. Ultima scenă are, și ea, o semnificație specială: după ce constată decesul lui Kostea, doctorul recunoaște victoria lui Trigorin, acesta fiind primul căruia i se încredințează vestea. Răul a triumfat din nou în această lume maniheizată, atât de antinomică și fluidă, această „pantha rhei" dramatică având rădăcini duble în teatrul clasic, în Shakespeare și, prin filiera aceasta, în teatrul baroc. Dacă vreți, doctorul Dorn se aseamănă cu shakespeareenele personaje-regizor (Prospero). El e un magician.

Maniheismul despre care am vorbit conduce la o împărțire pe tabere. De partea celor buni se adaugă și Piotr Nikolaevici Sorin „l'homme qui a voulu". Viața lui a fost dezvoltată de Gogol și Cehov cel din schițe: sărman contopist care a vrut să fie mereu altceva decât a fost. Un fel de Urmuz lipsit de talent. Povestea vieții lui a murit o dată cu el.

Mai există o paradigmă foarte interesantă: cea a teatrului. Pe lângă efectul „teatrului în teatru" (la un moment dat putem asista chiar la o repetiție) se folosesc știri, informații ca niște scurte explozii: Nina Zarecinaia povestește despre admiratorii ei, bâcanii cu veleități artistice, iar administratorul Șamraev (exponentul gustului public) scoate de la naftalină portrete de actori dispăruți, culminând cu țârcovnicul cu voce de bas. Acest „nu mai sunt actorii de altădată", acest sentiment al „crengii de aur" prefigurează dezintegrarea teatrului modern întrucât avangardele de tot felul – chiar cea prezentă în **Pescărușul** – au distrus trupele vechi de comedianți.

Câteva cuvinte despre femeile piesei. Un psiholog spunea cu cinism că fiecare generație de tinere ajunse la maturitatea sexuală declanșează un minirăzboi cu femeile care există deja pe piață. Cehov surprinde și el această concurență între cele patru vârste: Irina Nikolaevna – femeia la apogeul feminității, într-o explozie care anunță deja ofilirea, Nina Mihailovna – femeia-copil, nimfeta lui Nabokov, lipsită total de forme dar atractivă pentru că poartă „in nuce" toate formele, Maria Ilinicina (Irina Movilă mi se pare cel mai aproape de femeia rusă) – frumoasă dar lipsită de satisfacția sufletească ce ar fi putut să o facă periculoasă pentru Irina, și Polina Andreevna – proiecția în viitor a Irinei, de care aceasta se teme atât.

Două scene mi se par excrescențe maligne pe textul cehovian: dezvelirea sânilor Polinei Andreevna și actul sexual simulat dintre Trigorin și Arkadina. Nu socotesc suficient motivul reciclării teatrului bulevardier și condamn directețea unei asemenea metode de a prinde în cârlig publicul.

O simplă inventariere a tipurilor de teatru utilizate de Cătălina Buzoianu este grăitoare: teatrul avangardist, teatrul testamentar, drama shakespeareană, teatrul realist, teatrul bulevardier, tragedia antică, misteriile creștine, și lista va fi definitivată de cititori.

Moartea capătă coerență sau coeziune prin recurența unui gest: cel al degetului dus la tâmplă. Despre moarte se conversează (teoria atomilor care se descompun) sau se brodează diverse presupuneri. Doica (inexistentă în **Pescărușul**, strămutată din **Livada**) e un personaj – cobe, la granița între Nebună și Moiră. Penultima scenă e, după părerea mea, cea mai frumoasă din întreg spectacolul: toate personajele îngheață într-o laterală a scenei, jucând loto; trei lumânări sunt aprinse, doica cea nebună intră în rezonanță cu furtuna și cu dansul diavolului, iar pescărușul negru – Nina cea nebună – își rostește replicile ascultând muzica lui Trigorin, noul Vîsoțki.

Se pare că tot „diavolul cu ochii roșii" a aranjat ca toată lumea să se îndrăgostească anapoda: și Maria Ilinicina eșuează din căsnicia cu învățătorul direct în alcool. Sufletul românesc, cu adaosul lui de slavitate și ortodoxism, are contradicții ca și sufletul cehovian, iar paralela dintre Cehov și Eminescu nu e numai o figură retorică. „Moartea este o echilibrare a existenței. Ea este înțelepciunea vieții, rezultatul final a toată munca și osteneala noastră; cine gândește des că are să moară, acela e înțelept. Dacă din moarte poți învăța înțelepciunea e un semn că înțelepciunea și moartea trebuie să semene morții". „Încet, încet, nu mai auzi decât visurile bătând – după aceea nimic. Somnul te-a închis în imperiul lui de pace!". Bietul Eminovici, creierul său a fost uitat la morgă pe un pervaz!

Sunt convins că dacă în sala Teatrului Mic ar fi luat loc marele nostru gazetar național ar fi scris el câteva rânduri despre Valeria Seciu (i-ar fi scris poate un poem intitulat „La o artistă"). Ar fi lăudat „inteligința" domnului Mircea Albulescu, „humorul" domnului Mitică Popescu, „forța dramatică" a domnului Visu, trecând peste sentimentele sale anti-pravoslavnice în chestiunea Basarabiei.

Dar în sală n-am fost decât eu și l-am remarcat pe Cristian Iacob – jocul lui mi-a părut încă puțin stângaci, m-am identificat probabil prea puternic cu Kostea – și pe talentatele „speranțe" Ana Ioana Macaria și Irina Movilă, de la care aștept în continuare ceva.

Oricum, spectacolul doamnei Cătălina Buzoianu merită văzut cu orice preț.

IULIAN BĂICUȘ

DAN MICU:

„Teatrul și-a făcut revoluția lui înainte“

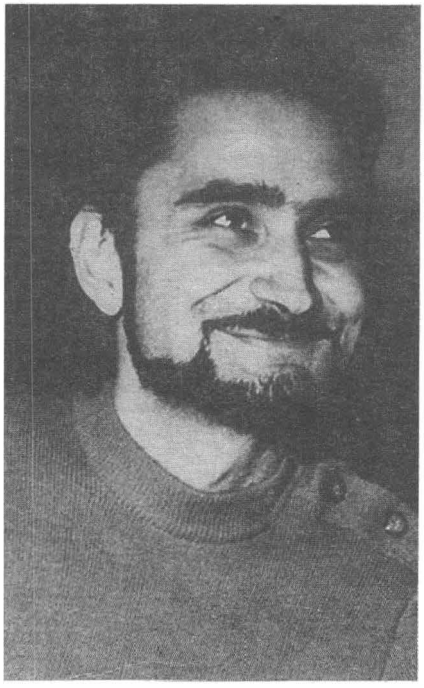
❑ **În critica literară s-a discutat la un moment dat despre ce și cât trebuie să fie recuperat astăzi în biblioteci sau închis în depozite din ceea ce s-a scris în intervalul 1947-1989. Credeți că problema s-ar putea pune în termeni asemănători și în teatru?**

■ În teatru ca dramaturgie sau în arta spectacolului?

❑ **În arta spectacolului.**

■ De câte ori încercăm să ne mândrim, să fim fericiți sau nefericiți întru arta spectacolului, toți cei care avem legătură cu ea trebuie să nu uităm un lucru esențial: că este o artă impură. Arta spectacolului, a oricărui spectacol, nu numai de teatru, ci și de circ, a spectacolului cinematografic, a spectacolului de varietăți, a spectacolului sportiv, care, uneori, fără îndoială, asemenea spectacolului teatral, atinge tensiuni... shakespeariene... sau cehoviene... Nu avem voie să ne mândrim mai mult decât un mare saltimbanc al arenei sau al stadionului.

Acolo unde, însă, din când în când (nu prea des), arta spectacolului, arta artistului de spectacol se înlănțuie într-un mod special cu literatura înaltă, apare un alt gen de spectacol, care nu mai poate imita nici circul, nici spectacolul sportiv, și nici măcar pe cel cinematografic. La urma urmei, dramaturgia face parte din literatură, ea trebuie, înainte de orice, citită și poate fi jucată; dar nu neapărat. O piesă de Cehov este independentă de voința, de talentul unui „jucător“ de teatru. Ea există în sine, n-are nevoie de scenă... Nu cred în demnitatea dramaturgilor care spun: „Domnule, piesa de teatru există numai în măsura în care este jucată“. Nu este adevărat. Există piese de teatru care s-au jucat, altele care nu s-au jucat, dar asta nu-i face mai mici sau mai mari pe Shakespeare, pe Lope de Vega sau pe Cehov. De ce trebuie să fie considerată altfel, și nu ca **literatură**, **Livada de vișini**, spre deosebire de nu știu ce nuvelă extraordinară a lui Cehov? Ele sunt egale, n-au nevoie, în primă instanță, decât de cititori, pentru că, pornind de la oricare dintre ele, se poate face spectacol.



Vorbeam despre impuritatea artei spectacolului și, deci, despre impuritatea organismului care creează spectacolul. Cu cât el se apropie de ceva simplu, esențial, cu cât se apropie de poezie, de poezia artei, cu atât tinde, prin artiștii săi importanți și prin momentele sale importante, spre purificare. Arta spectacolului este un purgatoriu permanent, o aspirație către un paradis în care credem, din când în când, că am pășit puțin.

❑ **Dar se poate spune că s-a creat, la un moment dat, un anume limbaj sau elemente de limbaj pe care teatrul, după căderea cenzurii, să le fi abandonat?**

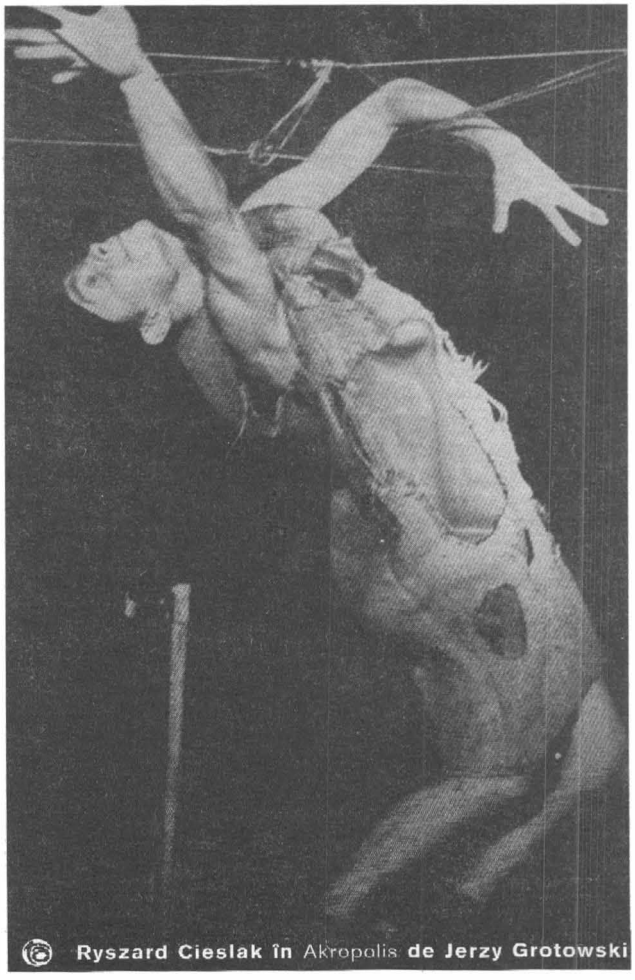
■ Nu cred că se-ntâmplă nimic nou după '89. Niciunde, nici în Ungaria, nici în Cehia, nici în Slovacia. În teatrul „cehoslovac“ spațiul teatral, care a fost extraordinar, nu s-a schimbat. Au apărut elemente de brutalitate, de impuritate mai mari decât înainte – economicul și piața. Negustorii tind să ia locul artiștilor, oamenii de afaceri să ia locul managerilor adevărați, iar cenzorii de mâna a doua ori a treia de dinainte au un teren viran pe care, din păcate, se joacă de-a șefii democrați. Or, e foarte trist când începe nu să-ți fie dor, dar să regreți o anumită perioadă, în care cenzura la vârf (personalitățile cenzurii) se osificase, obosise, ostenise. Destui artiști, nu numai artiști de teatru, ci și plasticieni, și scriitori adevărați învățaserăm să luptăm cu balaurul și îi ciunteam câte un braț și el era din ce în ce mai ciung. Linia a doua și a treia a acelor vremuri, care acum revine în forță, în diverse „foruri“ de conducere semiculturală, este foarte proaspătă, este odihnită. E trist și obositor să o tot iei de la capăt, încă o dată, și încă o dată...

❑ **Să nu anticipăm. Am să vă pun mai târziu o întrebare despre noile probleme administrative.**

■ Așadar, nu s-a întâmplat nimic nou, stilistic nu cred că s-a inventat ceva. Teatrul și-a făcut revoluția lui înainte. Din când în când, prin anumite spectacole, prin anumiți artiști, și-a făcut revoluția lui înainte de '89 și pentru Cătălina Buzoianu, și pentru Andrei Șerban, și pentru Petrică Ionescu, și pentru Silviu Purcărete, poate și pentru mine, pentru prietenii noștri care lucrează în alte țări... Decembrie nu a însemnat nimic în plan artistic, a însemnat însă în plan uman **o experiență** în care și noi am fost „simpli cetățeni“. Încă n-am înțeles nimic. De altfel, niciodată revoluțiile n-au produs simultan fenomene, nici filosofice, nici artistice. Ce se poate crea alături de ghilotină, chiar dacă ghilotina funcționează pentru democrație? Nimic important. Revoluția însăși trebuie să devină mai întâi o metaforă; cea din decembrie încă n-a devenit. Ea nu este nici perfect analizată și, oricum, nu a devenit o metaforă; n-avem cum să râdem și să plângem încă la tâmpla ei...

❑ **Vorbeați adineauri despre dramaturgie. V-aș întreba, referitor la literatura românească pentru teatru, în special cea creată până-n '89: a fost ea una exclusiv condiționată de contactul cu cenzura și de acea lege nescrisă a ponderii în repertoriul teatrelor, sau s-a produs și o dramaturgie pe care o vedeți în continuare interesantă pentru spectacol?**

■ Cred că o mare parte din dramaturgia ţărilor foste comuniste a fost conjuncturală, fie de partea puterii, servind anumite interese propagandistice, nu întotdeauna inabil(e), fie contestatară, o dramaturgie arţăgoasă care, chiar dacă nu angaja o luptă directă, pentru că n-avea arme egale, n-avea arme puternice, reuşea să irite permanent puterea. Deci au existat „cele două" dramaturgii. A existat o dramaturgie comandată, dar au fost şi piese promovate în spectacolele noastre, având multe probleme de cenzură, de „vizionări". La **Răceala** am avut şaptesprezece vizionări! Repetiţiile au durat trei luni şi după aceea au mai fost patru luni în care s-au schimbat inclusiv trei secretari cu propaganda ai P.C.R., ai Comitetului Central. Ultimul, Cornel Burtică, a avut o observaţie remarcabilă: „De ce nu jucaţi mâine? De ce poimâine abia?" Şi m-a întrebat: „Cât v-au ţinut ăştia?". Parcă era altcineva, din altă... Sorescu este un dramaturg care a iritat întotdeauna, Mihai Ispirescu este un dramaturg care a iritat dintotdeauna, D. R. Popescu a fost un dramaturg care, din când în când, în momentele sale de creaţie exemplară, a iritat de asemenea. Eu vorbesc despre scriitori, nu despre ce făcea între timp unul sau altul dintre ei, ca oameni trăitori. Nu vreau să-mpac pe nimeni cu nimeni, dar e bine să reînvăţăm o oarecare înţelepciune. Nu cunosc multe alte exemple, dar ştiu că Molière s-a întâlnit mai mult decât **oricare** alt dramaturg cu şeful lui, cu Ludovic al XIV-lea. Putem să discutăm despre un Molière colaboraţionist?



Ryszard Cieslak în Akropolis de Jerzy Grotowski

Molière, căruia Ludovic al XIV-lea i-a spus „Îţi dau voie, domnule Molière, domnule Poquelin, să joci numai comediile dumitale trecute... «vesele»". Comediile „vesele"! Dar se-ntâlneau, discutau etc., etc...; după aceea, suferinţă...

❑ **Această dramaturgie arţăgoasă rămâne clasată sau...?**

■ Dacă a fost numai arţăgoasă, ea, evident, a pierit o dată cu motivul arţagului. Dar există, fără nici un fel de îndoială, câţiva autori şi destule piese care îşi păstrează forţa, fie pentru că opera este importantă, fie pentru că vremurile nu s-au schimbat îndeajuns. Arta dramaturgiei şi apoi aceea a spectacolului trăiesc prin impact cu societăţile, cu mersul lumii. La urma urmelor, să nu uităm că dramaturgi dintre cei mai mari îşi pierd pentru decenii valoarea, aparent, apoi şi-o recapătă în spectacole, în funcţie tocmai de interesul uman, politic, cultural, filosofic.

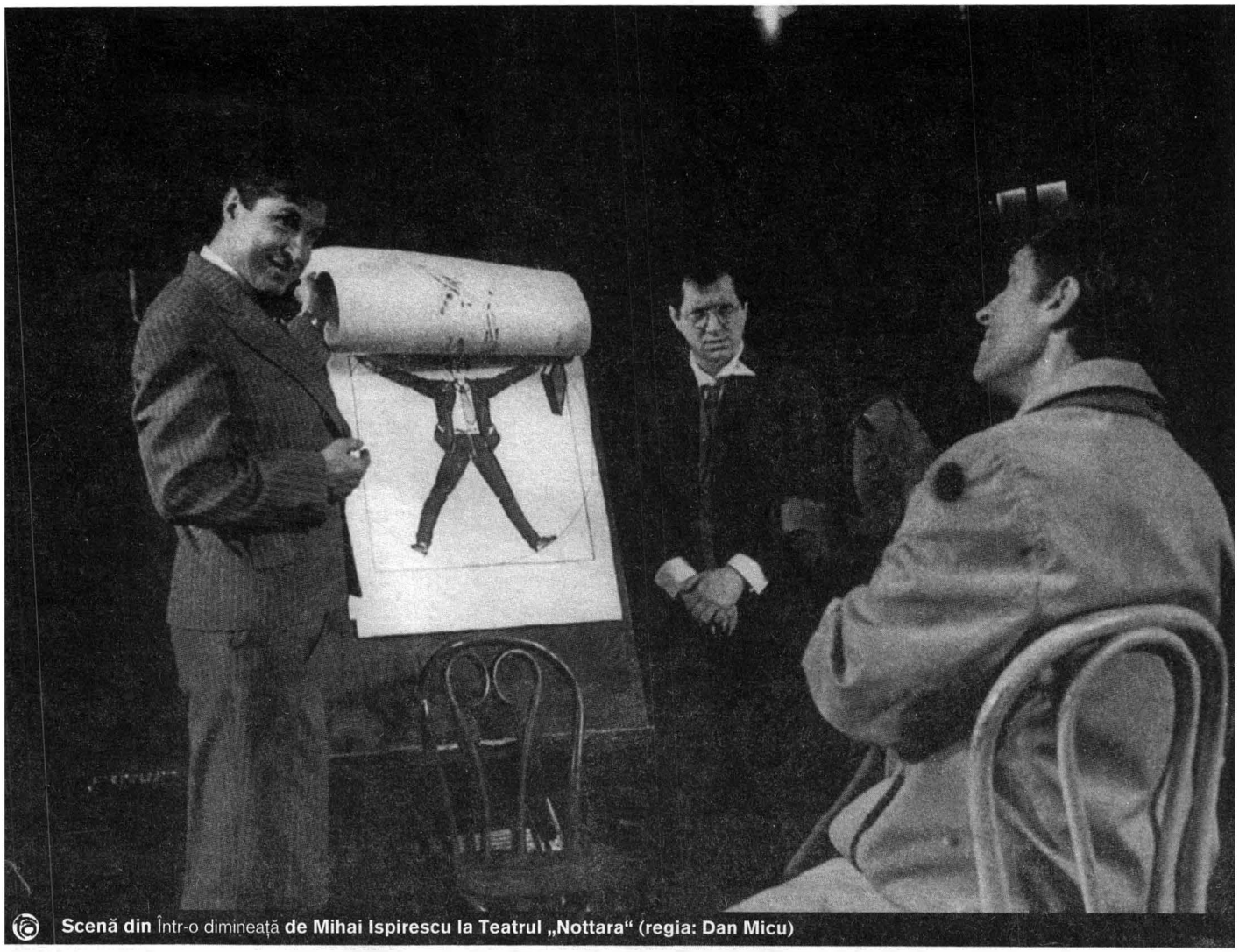
❑ **Există o dramaturgie – să-i zicem „de mijloc" – nici arţăgoasă, nici obedientă?**

■ Da, există. Şi aici o să vorbim – din punctul meu de vedere – despre trei oameni, care toţi au scris comedii şi care scapă, asemenea lui Caragiale, conjuncturilor. Cred c-au fost trei, unul singur mai trăieşte – Mazilu, Băieşu şi Mihai Ispirescu –, care au depăşit faza arţagului conjunctural. Ei se războiesc, asemenea lui Caragiale, cu duşmanii cei mari şi permanenţi ai spiritului românesc. Încă o dată, cine a învins şi învinge în continuare în dramaturgia românească este **râsul**. Deci autorii comici, comedia. Nu este o piesă tristă sau încruntată care să fi rămas. Ba da. Revin şi spun, totuşi, că o parte importantă din teatrul lui Horia Lovinescu va rămâne, cu siguranţă, şi va redeveni scenic şi viabil. Şi **Jocul vieţii şi al morţii**, şi **Hanul de la răscruce**. Da, cred că-i singurul autor încruntat, faţă de marii comediografi despre care vorbeam, care rămâne valabil, de redescoperit în singularitatea sa.

❑ **Sunt în Europa câteva şcoli şi câteva stiluri teatrale distincte. Oamenii de teatru de la noi, dar şi cineaştii, compozitorii, amintesc, cu un uşor sentiment de frustrare, de o şcoală poloneză a anilor '60, care a făcut o mare vogă în Europa. Cu toţii pare că aşteptăm momentul „nostru". Există ceva care ar putea să lege succesele teatrului românesc în lume într-o impresie unitară despre specificul acestei arte în spaţiul european?**

■ Nu numai în materie de teatru, de artă polonezii sunt foarte diferiţi de români. Vezi, de exemplu, disidenţa poloneză, expatriaţii polonezi în lume. Au ştiut să se unească şi să-şi precizeze opinii care-au devenit o şcoală, ceea ce românii n-au făcut. N-am nici un fel de îndoială că regizori ca Lucian Pintilie, Andrei Şerban, Liviu Ciulei sunt mai vânoşi, au avut momente mult mai importante decât Wajda, Szajna, Grotowski, dar, din păcate, faţă de polonezi, marii artişti români n-au făcut şcoală în lume: nici în America, nici în Germania. David Esrig – poate unul dintre cei mai mari pe care i-a dat România Europei şi Europa lumii – s-a rătăcit, regretabil, în Germania, fără să reuşească să facă şcoală, să impună un stil acolo. Asta nu înseamnă că nu ne e „pragmatic" dor de el.

❑ **Lipsa de unitate este o „calitate" a românilor mai ales aici, între propriile graniţe. Îmi spuneaţi, în preajma momentului în care aţi fost ameninţat cu demiterea de la**



Scenă din Într-o dimineață **de Mihai Ispirescu la Teatrul „Nottara" (regia: Dan Micu)**

directoratul Teatrului Mic, că acest fapt nu intră într-o strategie urmărită consecvent de administrație...

■ Da, n-am nici un fel de dovadă că cineva ar organiza neapărat o campanie de epurare pe criterii politice. Sigur că învățăm lucruri din ce în ce mai noi, pe care le știam foarte vag din experiențe neromânești. Când am fost în Franța, la Avignon, la festival, am aflat de la diverși conducători de trupe, de mici trupe, de mari trupe, că simpatiile politice ale teatrelor erau foarte importante, că dacă primarul era socialist și consiliul era majoritar socialist, atunci el dădea bani unui anumit teatru și nu prea dădea bani altui teatru, dacă era din nu știu ce alt partid. Și nu ne venea să credem, pentru că n-aveam experiența asta. Sigur, există o experiență în materie de partide, a generației mele. A dumitale vine din Caragiale și din literatură. Oricum, noi n-am trăit până acum cu multe partide între noi sau cu noi între ele. Am spus numai că nu am nici o dovadă că ar exista o campanie organizată împotriva directorilor de teatru, împotriva lui Vlad Rădescu, a lui Silviu Purcărete, a lui Andrei Șerban, a lui Dabija sau a mea. În primul rând, noi nu semănăm neapărat între noi. E adevărat că nu avem, nici unul dintre noi, o culoare politică definită; avem doar una artistică, pe care încercăm să ne-o redefinim seară de seară, zi de zi. S-ar putea să fie la mijloc tocmai lipsa noastră de culoare, să li se pară unora că ne putem colora oricum, ceea ce nu e adevărat. Nu ne colorăm oricum și nu suntem dintre cei dispuși să se coloreze la poruncă, în fața oricui. Sub nici o provocare. Există, însă, evident, o campanie socială, ca să-i spun așa, socio-culturală, socio-subculturală. De ce subculturală? Pentru că oamenii la care mă refer sunt, în general, subculturali, vor să pună mâna pe putere în cultură, în teatru. Confundă economia cu piața, vor să facă teatru sau artă de piață, ceea ce este nedemn. Și eu zic că trebuie să țipăm ca din gură de șarpe, de câte ori avem prilejul, pentru că nu e frumos așa ceva... În momentul ăla s-ar duce de râpă singura valoare care a străbătut spațiul acesta – cultura. Nu-i vorba de noi. Când am acceptat să fiu director de teatru – moment pe care-l regret acum, pentru că m-a ostenit peste măsură (am acceptat, totuși, și continui să cred că bine-am făcut atunci, regret acuma, dar atunci bine-am făcut) – câțiva dintre noi puteam pune frână unei mașini care voia neapărat să meargă în marșarier. E vorba de a frâna o vreme arivismul, veleitarismul, subcultura... Atât, **să frânăm**! Dacă am reușit o vreme să punem frână răului, eu zic că n-a fost puțin lucru. Asta-i tot.

Se vorbește despre manageriatul în teatru. Păi școala de manageri nu a fost decât una singură, se numește „Ștefan

Gheorghiu". Or, noi n-avem nici o vină că nu suntem absolvenţii ei; eu sunt chiar foarte mândru de asta, cred că şi colegii mei. Alte şcoli de manageriat nu au existat. Cum să fii manager? Asta se învaţă! Dar problema în teatru nu este managerul, ci omul de spirit care poate sta o vreme la tâmpla instituţiei. La tâmpla trupei, la tâmpla întâmplării. Manageri se mai găsesc, dacă nu-i găsim putem să-i importăm, la nevoie. Există ţări exersate, Franţa, Germania, chiar unele ţări arabe. Eu pot să angajez, dacă am bani, un manager exersat, cel mai bun manager din nu ştiu ce ţară în care profesia asta este extraordinar de bine pusă la punct. Asta nu înseamnă neapărat că teatrul merge bine în ţara aceea; înseamnă că teatrul merge bine în teatrul în care acel manager funcţionează. Artistul – un gânditor – trebuie să fie lăsat în pace; dar nu în plata Domnului...

❑ **Lăsat în pace numai de cei din administraţia teatrelor, să spunem, sau lăsat în pace şi de anumite persoane, grupuri care se formează şi încearcă să blocheze organismul?**

■ Nu-ţi poţi afla duşman mai mare ca în propria casă. Vorbeam despre impuritatea artei spectacolului. V-aş putea vorbi despre puritatea şi fragilitatea sufletului artistului de teatru, dar duşmăniile, lucrăturile pornesc, de obicei, din chiar familia noastră, a artiştilor. Pentru că e loc de talent, e loc de netalent, e loc de mediocritate, e loc de veleitarism. Sufletul artistului de teatru este un duh frânt prin chiar esenţa profesiei şi a blestemului. De multe ori, vrăjmăşiile ajung la forurile tutelare, ca să mă exprim aşa, administrative sau politice, şi pornesc din chiar organismele teatrale. Cine poate fi mai frumos, cine poate fi mai urît, cine poate fi mai mândru, cine poate fi mai invidios, cine poate fi mai în toate felurile decât un artist de teatru?! De aceea trebuie, din când în când, să ne oprim, să ne gândim, să ne răzgândim şi să-i lăsăm pe cei care iubesc echilibrat teatrul să-i administreze, putinţei, spiritul.

❑ **Am trăit şi eu o experienţă – rapidă şi acidă, ca să spun aşa – trecând prin secretariatul literar al unui teatru şi de aceea vă întreb: un director de teatru se ocupă de acumularea de spectacole foarte bune în teatrul său ori este un arhitect, un constructor, pornind de la premisa unui concept teatral în care crede, un strateg ce operează în alcătuirea repertoriului? El încearcă să garanteze buna funcţionare a teatrului, calitatea spectacolelor sau, mai mult decât atât, să facă o demonstraţie culturală de-a lungul mandatului său?**

■ În întrebări ţi-ai şi oferit o parte din răspunsuri. Desigur, există şi aşa, şi aşa. A existat un extraordinar director la Piatra-Neamţ, pe vremea lui Andrei Şerban, o persoană oarecare, nu era un mare artist. Îl lăsa pe Andrei Şerban să fie **artist**, să **conducă** teatrul, dar cine echilibra totul, cine lansa spectacole, idei, le dădea voie să funcţioneze, să existe, să se nască, să explodeze, era acel director. Întâmplător, se numea Ion Coman. Altfel au stat lucrurile la „Nottara" în lunga perioadă în care am lucrat în acel teatru cu Horia Lovinescu, cel mai prost manager de teatru, dar cel mai bun director. Altfel au stat lucrurile pe vremea directoratului Doamnei Bulandra şi al lui Liviu Ciulei la Teatrul „Bulandra", unde managerul se numea Maxim Crişan, directorul artistic de acum al Teatrului „Nottara". E foarte greu de explicat cine şi sub ce formă conducea. Este vorba de echilibre. Totdeauna se produce un anume echilibru sau, mai exact, un dezechilibru expresiv între director, care este sufletul artistic, şi manager, care trebuie să fie administratorul întâmplărilor teatrale. În teatrele de tip instituţionalizat, cum sunt în majoritate teatrele româneşti, nu poate fi vorba şi nu e bine şi nici normal să existe directori dictatoriali, care să formeze un anume teatru după chipul şi asemănarea lor. De fapt, valoarea teatrului românesc în esenţă şi a teatrelor româneşti ca instituţii a fost tocmai calitatea echilibrului dintre artiştii care s-au împăcat, sau nu s-au împăcat, între ei în modul cel mai expresiv. Cel mai bun moment al teatrului românesc a fost la „Bulandra", într-o vreme când oamenii de acolo – Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig – se iubeau sau nu se iubeau neapărat, dar lucrau în acelaşi timp, în acelaşi spaţiu, făcând teatru fiecare după chipul şi asemănarea lui, iar „Bulandra", ca teatru, căpăta acel joc indescriptibil de culori, inimitabil încă. La Târgu-Mureş am stat, o vreme, lângă un om extraordinar, Gheorghe Harag. Harag patrona fără să impună un anume stil, patrona un spirit al teatrului; era un alt fel de a conduce. Iată încă **un om**. Sau, ce perioadă extraordinară, o vreme din directoratul lui Radu Beligan la Teatrul de Comedie! Atunci şi acolo s-au născut spectacole extraordinare, ai căror regizori erau oameni complet diferiţi şi nu neapărat prieteni între ei: Giurchescu, Esrig. Cred că patronul spiritual al unei instituţii, câtă vreme va rămâne teatrul instituţionalizat, trebuie să fie un om echilibrat, un renascentist, dacă vrei, care să-nţeleagă pe aproape oricine, să-i iubească pe cei care merită să fie iubiţi şi să nu-i ierte pe cei care nu merită să fie iubiţi, Doamne, dar numai tu, Doamne, iartă-ne!

❑ **Spuneţi-mi câteva cuvinte despre ultimul Festival naţional de teatru, festival căruia i-aţi pus la dispoziţie sala Teatrului Mic, dar, mai ales, pe care l-aţi îmbogăţit cu „Nopţile scurte"...**

■ „Nopţile scurte ale Teatrului Mic" au dorit nu să facă o concurenţă festivalului, ci să fie o prelungire a lui printr-o firească elasticitate a fenomenului. Criteriile funcţionăreşti ale Ministerului Culturii mi s-au părut abuzive şi sărace spiritual. Nu e normal ca, de exemplu, un teatru care are două sau trei spectacole bune într-o stagiune să se poată înscrie numai cu un singur spectacol, pentru că aşa e „legea". Este o prostie. Sau să nu-şi poată înscrie actori candidaţi individual în competiţie. Este o măsură restrictivă. Şi atunci am propus această alternativă, nu duşmănoasă, nu concurentă, ci complementară.

Cred că festivalul a fost lipsit de strălucirea pe care trebuia să o aibă, nu pentru că a fost duşmănit de cineva, ci pentru că, nu ştiu de ce, organizatorii înşişi s-au duşmănit între ei. Şi-au gospodărit prost, probabil, bunele intenţii iniţiale. Noi ne mândrim cu „Nopţile scurte", ne mândrim cu premiile. **Pescăruşul** nu a zburat într-un spaţiu vid, pentru că singurul festival adevărat este chiar întâmplarea teatrală a unei stagiuni. Întâmplarea stagiunii româneşti '93–'94 a fost extraordinară, iar **Pescăruşul** a făcut parte din ea şi a câştigat pe bună dreptate. E ca la un meci de fotbal, în care arbitrul poate să fie foarte prost, dar meciul să fie foarte bun. În cazul unui spectacol sportiv, orice este, până în ultimă instanţă şi clipă, posibil. În cazul teatrului, dacă e bine, aşa e, iar dacă e rău, mai rău nu se poate!....

SEBASTIAN-VLAD POPA

VICTOR IOAN FRUNZĂ:

„actorul obedient" și „actorul distrugător"

Alături de Tompa Gábor și Alexandru Darie, este în plutonul regizorilor tineri din prima linie valorică. De la **Dragonul** *de Evgheni Șvarț, examenul său de absolvire, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, și până la* **Satyricon**, *mult comentatul spectacol de la Național din Târgu-Mureș, Victor Ioan Frunză a fost un regizor rătăcitor: Brăila, Galați, Arad, Oradea, Cluj, București, orașe și teatre, spectacole și succese. Spectacolul său cu* **Satyricon** *a fost premiat de UNITER. Lucid, serios, frământat și trist, îmi răspunde la întrebări.*

❑ **Aș vrea să vorbim despre actor și actorie.**

■ Despre actorie... Cred că nu există o meserie mai supusă accidentalului, mai supusă hazardului, întâmplării.

❑ **Adică?**

■ Adică să ai vârsta potrivită, să primești în momentul potrivit rolul potrivit și să-l repeți, să-l lucrezi cu regizorul potrivit.

❑ **E o postură nefericită. Dar eu cred că actorii români...**

■ Ce-nseamnă „actorii români"? Doar nu e vorba de o ștampilă care se aplică actorului! Nu sunt o massă, sunt foarte diferențiați, căci sunt și tineri și bătrâni, și fanatici și indolenți, și mari și mici, și frumoși și...

❑ **Eu cred că actorii sunt frumoși. Toți.**

■ Mă opun ideii prin care absolutizați idilicul meseriei. Eu sunt mai dur, mai crud, mai brutal și cred că-i ajut mai bine așa. Oricum, peisajul actoricesc actual mă mâhnește. Căci e dureros să semnalezi apariția actorului-funcționar cultural, adică a acelui actor care vine la teatru ca la birou. Actoria nu e o meserie, e o vocație. Sunt actori pe care-i auzi spunând: „Eu am dus teatrul în spate". Nimeni n-a dus teatrul în spate, fie el actor, regizor sau director. E o indecență această exprimare.

❑ **Și totuși cu actori trebuie să lucrezi. Cu actori ai lucrat la** Marat-Sade**, la** Satyricon**, la** Apa**. Sunt mari spectacole regizorale și mari creații actoricești. Ce te nemulțumește?**

■ Multe. În primul rând, actorul obedient. E de necrezut, dar actorii tind să devină obedienți și asta e un fel de armură, căci astfel ei se apără. A început să-i intereseze câștigul, plecarea în străinătate, puterea. Apoi actorul distrugător, adică actorul „bolnav", care-și distruge spectacolul. Aceste două aspecte negative sunt extremele între care circulă unii actori. Actorul obedient...

❑ **Ce-nțelegi prin asta?**

■ Înțeleg ceva revoltător: actorul care se complace într-o condiție subalternă. Și asta mă scandalizează pe mine, regizor. E vorba despre actorul care îți spune: „fac tot ce doriți, mă supun oricăror cerințe ale dumneavoastră". Asta mă paralizează. Cum să fac un Faust cu un actor care mă ascultă orbește? Eu pledez pentru un conflict superior, pe care domnul Ciulei îl promova, îl pregătea. Am asistat la repetițiile lui. L-am văzut, l-am studiat. Crea libertatea. Îi învățase pe actori să fie liberi. Cu cumințenie nu se face actorie. Vreau să pun în scenă niște piese foarte importante, mari texte ale dramaturgiei universale. Am nevoie de actori care să fie egalii mei – ai regizorului – adică de **actori creatori.** Mă obsedează formula „facem cum doriți dumneavoastră". Termenul e îngrijorător, supușenia mă deprimă. Domnul Ciulei crea senzații; la o repetiție la care am fost, a dat ca indicație „mișcă-te de parcă aerul din jur e roz", și actorul a jucat excelent această indicație. Liviu Ciulei încerca să-l pună pe actor într-un proces, să-l facă să gândească de unul singur. Și eu cred că **asta** e datoria regizorului, să-l ajute pe actor să fie **creator**, un egal în muncă, nu un serv. Actorul nu e un bolovan ce trebuie împins și rostogolit. Visez la acel actor care să nu aibă mania cârjelor, adică a indicațiilor regizorale. Doresc să-i fie dat actorului statutul pe care trebuie să-l aibă. Și, oricât ar părea de aberant, actorul refuză acest statut.

❑ **Cred că exagerezi.**

■ Nu cred. Sunt numai lucid. Numai cine e lucid e puternic. Mă opun ideii de profesorat în regie. Cred că regizorul trebuie să fie un guru. Altfel, pierdem vremea; și secolul e grăbit.

❑ **Vorbim de o jumătate de oră. N-ai zâmbit măcar o dată. Ai luat un premiu, vei începe lucrul la o piesă frumoasă. Ce te sperie?**

■ Eu... pe mine mă sperie lipsa de certitudine, de claritate. Sunt un om exact, cartezian. Acest fel de a fi neriguros, haotic, nedisciplinat al unor actori mă duce la disperare.

❑ **Oricât de important ar fi actorul, fără regizor teatrul nu poate exista. Și poate că actorul, în subconștientul său, a recunoscut importanța regizorului și încearcă să pară obedient, sau boem, sau „nebun", sau orgolios...**

■ Cine e mai important? Regizorul sau actorul? Ne pierdem vremea cu fleacuri. Toți suntem importanți. Fiecare să facă ceea ce știe să facă. A apărut o generație de regizori care dau

Scenă din Cetățeanul invizibil **de Dumitru Solomon la Teatrul Dramatic din Galați (regia: Victor Ioan Frunză)**

actorului libertate, care-i dau „libertate să zboare". Și el, actorul, nu vrea. Reproșez multe actorilor, poate că și ei mie. Dar sunt prea siguri pe ei. Nu se mai tem de nimic, nu-i mai sperie nimic. Și unii dintre ei nu mai vor să citească, să se antreneze, nu vor să discute, nu vor nimic.

❑ **Sunt încredințată că regizorul este un factor de influență artistică și ideologică. Înțeleg că regizorul care ești aruncă mereu o privire lucidă asupra fenomenului teatral în care înotăm cu toții. Înțeleg că dorești ca actorul cu care lucrezi să nu fie „un instrument de emisie monocordă", că îi dorești actorului expresia lucidă, dinamica lucidă, că nu ești de acord cu graba, cu lipsa de rigoare, cu lipsa de credință și respect, și că dorești un nivel superior al receptării. Ești proaspăt angajat la Teatrul Național din București. Actorii acestui teatru știu ce așteaptă de la dumneata. Așteaptă un animator. Așteaptă roluri frumoase. Așteaptă spectacole mari. Turnee în străinătate. Și nu e nimic rău în asta. Dar dumneata știi ce dorești de la ei, în afara acestei teorii severe și bine gândite? I-ai cunoscut? Le programezi drumul? Dar repertoriul ți-l programezi?**

■ Îl cunosc de la spectacolul pe care l-am făcut aici anul trecut, **Ghetou** de Joshua Sobol. Am lucrat cam cu toată trupa. În ce privește repertoriul, consider că un anume loc în programul meu regizoral l-au avut piesele lui Dumitru Solomon. Am pus în câteva teatre texte ale lui: **Cetățeanul invizibil**, un musical după Ilf și Petrov, la Galați; la Cluj, poate cel mai bun spectacol cu o piesă românească pe care l-am realizat a fost **Transfer de personalitate**, în 1990. Dar aproape nimeni nu a scris nimic.

❑ **1990 a fost un an care ne-a cutremurat pe toți. Poate că eram fascinați de schimbarea din noi și nu prea eram atenți în jur. Deci te simți legat de Dumitru Solomon?**

■ Pentru o viață. În 1984, la Oradea, am pus o piesă semnată de el, **Apa**, o piesă despre deznădejde și speranță, cu trei personaje care caută posibilități de evadare. Spectacolul a luat patru premii. Poate că reușita lui – și nu „poate", cu siguranță! – n-ar fi existat fără concepția scenografică a Adrianei Grand.

❑ **Deci dramaturgii te mulțumesc ceva mai mult decât actorii!**

■ Sunteți inutil malițioasă. Nu e vorba de „nu trageți în actor!" sau „nu trageți în dramaturg!". E vorba de munca noastră comună, aflată într-un moment de stranie criză, care vine dinăuntrul nostru, și nu din afara noastră. Un dramaturg ideal trebuie să lucreze ca Molière, împreună cu actorii, să adauge, să sfârtece, să-l doară. Să rescrie piesa după ce o joacă actorii, să o modeleze, să asculte publicul, fără de care nu existăm nici unii dintre noi. Îi împart și pe dramaturgi în două categorii – unii care-mi dau piesa și spun: „fă ce vrei din ea", alții care-mi spun: „dacă tai vreo replică, te împușc". Cu Dumitru Solomon am lucrat în echipă, ne-am respectat, și de aici rezultatele. Dacă Ministerul Culturii ar acorda o subvenție specială montărilor cu piese românești, lucrurile ar sta altfel. Producția națională trebuie încurajată și respectată în primul rând de către Ministerul Culturii. Fiecare punere în scenă este o bătălie de câștigat. Dar nu oricum, nu cu orice preț.

RODICA MANDACHE

ALEXANDRU DARIE:

„Shakespeare e un autor extrem de crud“

❑ **Alexandru Darie, vă propun să începem conversaţia cu prezentarea selectivă a fişei dumneavoastră de creaţie. De unde aţi plecat ca să ajungeţi la acele spectacole care au sporit prestigiul teatrului nostru în lume?**

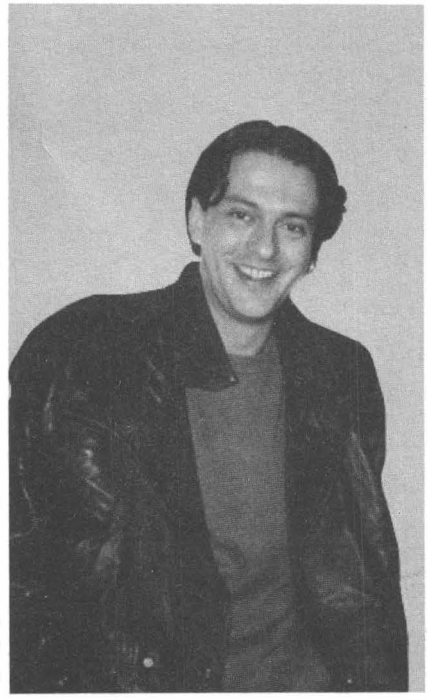
■ Am terminat regia în 1984, la clasa Dinu Cernescu şi Silviu Purcărete. Repartizat la Teatrul de Stat din Oradea, am lucrat acolo patru ani. Câteva spectacole au avut probleme: **Jolly-Joker** de Tudor Popescu a fost interzis, iar **Zece hohote de râs,** de acelaşi autor, a fost măcelărit de cenzură. **Amadeus** s-a bucurat de o foarte bună primire din partea publicului şi a criticii. Am venit apoi la Teatrul de Comedie, unde am început **Visul unei nopţi de vară**. Decembrie 1989 m-a prins acolo. De atunci a început o perioadă extraordinară pentru mine, cu oferte în ţară şi în străinătate. Deci, în primul rând a fost **Visul unei nopţi de vară**, spectacol realizat cu un an şi jumătate înaintea celui de la „Bulandra“, al lui Liviu Ciulei. Ne-am gândit că teatrul lui Shakespeare era singurul loc spiritual în care ne puteam refugia atunci. Unii dintre noi ţipam în Piaţa Universităţii, dar întotdeauna, dimineaţa şi seara, ne întâlneam cu Shakespeare.

❑ **Se pare că românii, dacă nu montează Caragiale, montează Shakespeare şi tot fac faţă trăirilor contradictorii...**

■ Asta aşa e!

❑ **Spectacolele dumneavoastră au dat o nouă dimensiune vizualului, relaţiilor cu muzica, emoţiei. Probabil că prin aceste date a interesat străinătatea şi** Visul unei nopţi de vară**.**

■ Acest spectacol a avut marele noroc să fie invitat în patru continente. Printr-o întâmplare, evident. În urma unei burse pe care am primit-o în 1990 din partea lui British Council, m-am întâlnit cu Max Stephen Clark, care era pe vremea aceea director la Royal Court Theatre, un teatru axat pe dramaturgie contemporană, fie ea engleză sau străină. În urma acestei întâlniri, am fost invitat să montez ceva care să aibă ca temă cele ce s-au petrecut în România în 1989. Horia Gârbea mi-a dat o piesă în două personaje, pe care am pus-o în scenă la Londra în 1990, şi care s-a jucat cu foarte mare succes de public. **Visul...** era gata, umblam cu fotografiile după mine şi, când m-am întâlnit cu Lucy Neil, directoarea festivalului internaţional de teatru de la Londra, cu o timiditate extraordinară i-am arătat fotografiile şi am întrebat-o dacă ar fi interesată să vadă spectacolul. Ea a venit, l-a văzut, ne-a invitat şi am dat douăzeci şi şase de reprezentaţii în patru oraşe din Marea Britanie (de unde la început trebuia să jucăm numai o săptămână), în limba română, fără traducere simultană, la insistenţele acestei directoare de festival care a avut un fler extraordinar. A fost un mare succes pentru cariera noastră şi pentru cariera mea ca regizor. Au scris despre noi toate ziarele britanice importante. Am avut apoi o invitaţie în America de Sud – Venezuela şi Columbia –, unde am jucat o lună, la două mari festivaluri internaţionale. A urmat o invitaţie în Canada, tot cu **Visul...**, şi o invitaţie în SUA, unde am lucrat, în 1991, două spectacole: **Mizantropul** de Molière, la Performing Arts Center din New York, şi, mai înainte, **Cabala bigoţilor** de Bulgakov.



Tot ca urmare a spectacolului **Visul...**, am primit o invitaţie din partea lui Oxford Stage Company (cam a treia companie britanică prin importanţă), care nu are actori proprii; deci am audiat cam o mie de actori la **Mult zgomot pentru nimic**, spectacol cu care am fost la Tokio, la teatrul The Globe. Am montat încă două spectacole, **Uriaşii munţilor** şi **Equus**, la Freiburg, în Germania. Primul s-a jucat într-un spaţiu neconvenţional, un fel de catacombă transformată în sală pentru aproximativ trei sute de spectatori. Mă voi întoarce la Freiburg, unde am şi început repetiţiile pentru premiera cu, poate, una dintre cele mai grele încercări ale mele: o distribuţie de peste patruzeci de actori pentru **Marat-Sade** de Peter Weiss.

❑ **Constat că lor le acordaţi mai mult timp de studiu, de gândire, de repetiţie, decât actorilor de la „Bulandra“, cu care, după o lună de muncă dură, aţi scos** Poveste de iarnă**. E cumva îngrijorător acest stil aşa-zis occidental, practicat şi la noi prin câţiva regizori români şi străini care lucrează cu ochii pe ceas şi pe data calendaristică, presaţi de alte contracte. Stilul de lucru o fi el occidental, dar nivelul de viaţă al actorilor noştri nu s-a occidentalizat încă. E drept că într-o lună un spectacol se poate construi, dar poate şi să rămână doar o încercare subminată de grabă.**

■ Eu am remarcat că, în general, aceşti timpi scurţi de repetiţie sunt mai...

❑ **Mai valoroşi?**

■ Mai benefici! E o concentrare a actorilor, o luptă cu ei înşişi care, în mod normal, dacă nu ai termen, nu se întâmplă. Pot să vă dau un exemplu clasic deja: „Bulandra“ a fost renumită, pe vremuri, pentru repetiţii lungi, în care chiar generaţii de actori ne-au părăsit până când a ieşit premiera. E o realitate: există un punct ideal în care un spectacol e bine să se nască. Există şi un tip de spectacol al cărui „punct de naştere“ e dat poate de zece ani de repetiţii. Dar nicăieri pe lume nimeni nu-şi mai permite acest lucru. Cred că teatrul românesc are nevoie de această organizare, dacă s-ar putea, mult mai clară, şi Teatrul „Bulandra“ a dovedit că se poate.

❑ **E îmbucurătoare dovada făcută de Teatrul „Bulandra“, numai că între o lună şi zece ani de repetiţii, soluţii greu de acceptat, ar mai fi poate de gândit şi la o a treia. În altă ordine de idei, Teatrul Odeon are acum o admirabilă trupă tânără şi mă surprinde că nu aţi montat ceva acolo. Îi va veni şi ei rândul?**

■ Îmi doresc mult să lucrez acolo. Şi, sigur, la un moment dat, colaborând frecvent în străinătate, ai senzaţia că pierzi aici o anume bază, cu atât mai mult cu cât asta declanşează o serie întreagă de lupte; şi în teatru, şi în lumea noastră. Există această tendinţă – după părerea mea, marea boală românească – de a săpa minuţios la soclul care încă nici nu există al câte unui confrate. Silviu Purcărete declara, într-o conferinţă de presă, că până când **Ubu Rex** nu a fost în Marea Britanie şi nu a venit de acolo cu Premiul criticii, la noi a fost mediatizat puţin. La fel s-a întâmplat cu **Visul...** Când ne-am întors, cronicile apărute aici

erau ca despre un spectacol posibil, mă rog... Abia după ce a fost numit între primele douăzeci de spectacole ale lumii...

❑ **... s-a trezit şi ţara!...**

■ Da. De ce, nu ştiu! E cam penibil să spun eu lucrurile astea!

❑ **Parcă aş împărţi vina. Teatrele pot face şi ele mai mult în această direcţie, iar cine e preocupat să aibă criticii alături, îi are. Revenind la** Poveste de iarnă**, vă invit să folosiţi momentul ca să expuneţi câteva idei regizorale.**

■ Cum se ştie, **Poveste de iarnă** face parte din perioada ultimă a creaţiei shakespeariene, alături de **Cymbeline**, **Pericle** şi **Furtuna**. În toate avem de-a face cu un amestec de genuri, lucru greu digerabil de critica acelei vremi. Li s-a contestat patemitatea şi valoarea, dar astăzi tocmai aceste piese revin tare în modă. Nu mai departe, **Poveste de iarnă**. Avem onoarea îngrozitor de apăsătoare ca acest text să fie lucrat, chiar în clipa în care noi vorbim, de către regizorul suedez Ingmar Bergman. Pentru mine, tema principală a spectacolului este timpul. Ce se întâmplă cu noi când intrăm în relaţie cu această uriaşă dimensiune? Ce se întâmplă când timpul se dilată sau se contractă şi cum ne influenţează pe noi? De aceea, prima parte a acestei piese se petrece în Sicilia, iar cea de a doua în Boemia, după şaisprezece ani. Deci, iată că timpul intră în relaţie şi cu spaţiul, are o funcţie motrice extrem de importantă în desfăşurarea întâmplărilor. Prima parte e o dramă cu un fel de Othello în miniatură.

❑ **Oricum, cu o sfâşiere pe pasiuni şi pe cruzime.**

■ Da, un rege pasionat şi crud, care-şi acuză soţia de adulter. Partea a doua este recuperarea acestui act fatidic prin povestea de dragoste dintre fiica abandonată a regelui Leontes şi fiul regelui Polixenes, cel care a constituit subiectul discordiei din prima parte.

❑ **În viziunea pe care ne-o oferiţi, Leontes trebuie să se desfăşoare abundent, în timp ce Polixenes este abia schiţat, ca să nu zic expediat. Nu credeţi că se creează un dezechilibru care nu îi mai justifică pe nici unul? Pe Leontes în gelozia lui, iar pe Polixenes ca mobil?**

■ Ciudat acest personaj, pentru că el debutează extrem de luminos şi devine extrem de ridicol, de vulnerabil în final.

❑ **De ce nu-l lăsaţi să se manifeste, totuşi?**

■ Cred că Shakespeare a vrut să ne spună că natura umană e foarte greu de cunoscut, nu? Leontes pare şi el, la început, un bonom, tipul de gurmand...

❑ **Un bolnav de sănătate...**

■ Da! Dar care îşi omoară soţia şi copilul. Cred că e vorba despre natura umană cu tot ce are ea ascuns...

❑ **Şi ilogic.**

■ Acum ajungem la cea de a doua temă a piesei, să o numim „marea împăcare". E împăcarea lui Shakespeare cu sine, e împăcarea acestor personaje cu propriile lor păcate.

❑ **Fără penitenţă, fără absolvire în plan moral.**

■ Cam despre asta ar fi vorba. Pe de altă parte, mai e o idee ciudată a acestei piese cu cheie. Ea aduce momente de dramă, de comedie, de confuzie, de magie. Chiar personajul Paulinei poate fi lesne ambiguu. Cea care i-a fost lui Leontes sfetnic, care ştie că regina Hermiona ar putea fi reînviată. Şi atunci, cum rămâne cu probitatea ei morală? De aceea am şi rezolvat acest moment printr-o ieşire cataleptică, pentru că altfel Paulina ar fi un monstru care, cu un sadism extrem, strecoară în mintea regelui, timp de şaisprezece ani, ideea că regina a murit din cauza lui.

❑ **La citirea sensului secund, se poate afla că totul e hotărît, programat dinainte şi făptura umană - determinată.**

■ Asta şi vrea să spună spectacolul prin personajul acesta al Timpului care, de fapt, e o formă de destin. Acum devine clar că suntem ghidaţi, determinaţi, manipulaţi de această dimensiune. Traducând şi adaptând, am creat acest ax al timpului în spectacol.

❑ **Jonglerul, în concepţia dumneavoastră, capătă şi el un loc pe care Shakespeare nu i-l acordă.**

■ Da, el e contrapunctul lumesc, e partea întunecată, dar un întuneric „luminos". Acest hoţ de buzunare e mai degrabă un duh care pluteşte peste lumea puţin carnavalescă a Boemiei. Dacă lumea Siciliei este extrem de naţională, personajele simbolizează pasiuni, sentimente, dar în acelaşi timp au aşezarea asta de cristal a zăpezii. Or, personajele din Boemia sunt spaime, neînţelegeri, tensiuni, o lume a visului coşmaresc. Ele se reunesc la sfârşitul actului cinci.

❑ **Da, dar nu toate, şi e interesant de văzut cine şi de ce lipseşte.**

■ Cred că am încercat să sugerăm absenţa lui Antigonus. Shakespeare e un autor extrem de crud şi îţi demonstrează că a fi crud e foarte propriu vieţii. Singurul om care cutează să i se opună regelui Leontes, singurul personaj care ştie adevărul şi care face un gest uman de dragoste faţă de copilul pe care-l salvează de la moarte, este sacrificat de Shakespeare imediat. Şi atunci ne întrebăm dacă nu cumva autorul vrea să ne spună altceva despre moarte, cum că ea nu e nicidecum o pedeapsă, o lipsă, ci, dimpotrivă, poate fi un preaplin.

❑ **Vă mai întreb şi despre traducere. V-aţi asumat această sarcină pentru a sluji mai pregnant sensul, mişcarea ideilor în scenă.**

■ Aşa este. Traducerea este extrem de fidelă. Adică tot ce pare licenţă sau actualizare în text, de fapt aşa e scris. Există în limba engleză o anume forţă ascunsă a cuvântului care, de multe ori, e sacrificată pentru o soluţie literară superbă, dar care pe scenă apare ca fiind foarte „moale", nu se poate rosti. Şi atunci am crezut că vom putea – şi sper că am şi reuşit – să redăm cuvântului forţa lui teatrală.

JULIETA ŢINTEA

N.R. Întrucât interviul de mai sus a fost realizat acum aproape un an, vom reveni, într-unul din numerele viitoare, cu un dialog „la zi" privind creaţia recentă a regizorului.

Scenă din Trei surori **de Cehov la Teatrul „Bulandra" (regia: Alexandru Darie)**

ADRIAN GIURGEA:

„În România ar fi putut fi altfel“

❑ **Domnule Giurgea, după doisprezece ani v-aţi întors în România pentru a lucra. La sfârşitul unui an petrecut aici, v-aţi format, desigur, o imagine despre situaţia teatrului românesc în momentul de faţă. Spun situaţie şi nu criză, dar „criza“ culturii este o temă la ordinea zilei. Credeţi că teatrul este în criză, în România şi în lume? Dacă da, la ce nivel şi în ce constă ea?**

■ Cred că teatrul este în criză în întreaga lume. După un an de lucru în România, pot să afirm că şi teatrul românesc e în criză. Este însă o diferenţă între criza din teatrul românesc şi criza teatrului în lume. În lume, pe lângă criza economică, există şi o criză a gustului teatral, a nevoii de teatru, care se manifestă specific în fiecare loc. În Statele Unite, de exemplu, teatrul a avut o resurecţie în ultimii ani; dar numai teatrul comercial de tip Broadway, nu şi cel de repertoriu – aşa cum îl înţelegem noi în România. Acolo spectatorii se înghesuie din nou la teatru şi, din punct de vedere financiar, teatrele au ieşit, chipurile, din criză. Dar sunt în criză teatrele care creează sensul unei tradiţii, acelea care educă gustul publicului. Motivele sunt specifice Americii. În primul rând, tradiţia a fost atacată din interior, agresiv, de către mişcări politice cum sunt cea a minorităţilor sau cea a feminismului, care au vrut să schimbe structura acestei tradiţii. De ce? Pentru că, chiar şi într-o realitate atât de diversă din punct de vedere rasial cum este America, cei mai mulţi autori de teatru erau bărbaţi albi. S-a încercat ca priorităţile să fie schimbate din interior. Toată lumea ştia că acestea trebuie să fie schimbate, dar nimeni nu ştia cum. Şi atunci a urmat o criză a valorilor. În al doilea rând, a intervenit problema economică. În America teatrul primeşte foarte puţini bani de la guvern. De altfel, întreaga cultură primeşte mai puţini bani decât, de pildă, orchestrele militare. Am citit undeva că toţi banii alocaţi de guvernul american pentru cultură sunt mai puţini decât banii pe care Opera din Viena, o singură instituţie, îi primeşte de la guvernul austriac. În America, majoritatea fondurilor pentru teatru vine din surse private, şi aceasta în urma eforturilor a mii şi mii de voluntari care se ocupă de oraşul lor, de teatrul de care sunt legaţi... În Europa criza este de natură economică. În Italia, de exemplu, sunt din ce în ce mai puţine teatre. A fost o perioadă, în anii '60, când cinematografele se transformau în teatre. Acum, însă, consecinţă a marilor scandaluri politice din Italia, a apărut o criză a valorilor, concomitent cu una financiară. Există o tendinţă de nivelare peste tot în lume: publicul, din nefericire, vine din ce în ce mai puţin la teatru. Este, cred eu, o consecinţă a crizei prin care trece educaţia.

În România criza este teribilă fiindcă în structura teatrului persistau speranţe că ea nu se va produce. Exista o generoasă (chiar dacă era de tip comunist) distribuţie de fonduri către cultură. E adevărat, cultura era ideologică şi era folosită ca o armă ideologică, însă era ajutată de către stat. Aceste fonduri au încetat să mai vină. Nu de altceva, dar pentru că s-a descoperit „risipa şi răsfăţul“ atâtor oameni de cultură din România. Mulţi dintre ei şi-au salvat pielea şi au devenit politicieni, încetând să mai scrie literatură sau să lucreze în teatru. Alţii au devenit directori şi îşi folosesc puterea pentru interese personale. Nimeni nu are mai multă putere în teatrul mondial decât un director de teatru din România, care îşi foloseşte instituţia ca pe o moşie personală. În slujba acestor personalităţi şi în slujba acestor necesităţi de avansare personală, teatrul românesc a suferit pentru că nu mai există o direcţie culturală – fie şi subterană, cum era, în trecut, opoziţia faţă de cenzură, faţă de ideologia impusă –, nu mai există norme directoare. Şi apoi, desigur, teatrul românesc nu mai este izolat, se află în dialog permanent cu valorile culturale mondiale. Criza din Europa şi din întreaga lume se manifestă şi aici în acelaşi fel.

La nivel local, criza teatrului românesc ţine de situaţia economică dezastruoasă a ţării, de falsitatea în care economia românească există. Nu se produce nimic şi toată lumea ştie că şansa de a se produce ceva nu va apărea curând dacă nu se vor lua măsuri economice drastice, de care tuturor politicienilor le este frică. De aceea, şansele de a ieşi din criza teatrală (deoarece teatrul este legat de economia generală) sunt foarte firave. Ce se poate face în această situaţie este foarte greu de spus. În primul rând, eu zic că trebuie o ajustare dură la realitate. Vorbeam noi că teatrul trebuie să se adreseze cuiva. Cui să se adreseze acest teatru? Cui? Facem teatru pentru noi? Noi, actorii, facem teatru pentru colegii noştri? Pentru cine, pentru oamenii de pe stradă? Cine sunt aceşti oameni de pe stradă? Pentru intelectuali? Cine sunt aceşti intelectuali? Pentru studenţi? Cine sunt aceşti studenţi? Sunt altfel decât eram noi înşine, oamenii de teatru, acum zece-douăzeci de ani.

Cred că s-a pierdut întrucâtva percepţia realităţii. Lumea avansează, iar noi suntem legaţi în continuare de nişte modele mentale vechi, care nu mai au nici un fel de putere în ziua de azi. Modelele teatrului de repertoriu de tip sovietic, comunist, ca şi modelele unui teatru burghez, la care am aspirat cu toţii, ca la un fel de opoziţie de valoare împotriva teatrului comunist, nu se mai adresează nimănui, de fapt. O ajustare foarte severă la realitate ar însemna recunoaşterea acestei situaţii. Cred că direcţia spre care teatrul acestui secol, în liniile lui fundamentale, s-a îndreptat, a fost teatrul de tip popular. Soluţia ar fi: ori o clară reîntoarcere către acele valori burgheze, ceea ce înseamnă că ar trebui să facem teatru pentru „privatizaţi“, ori reinventarea teatrului popular, care mi se pare lucrul cel mai important.

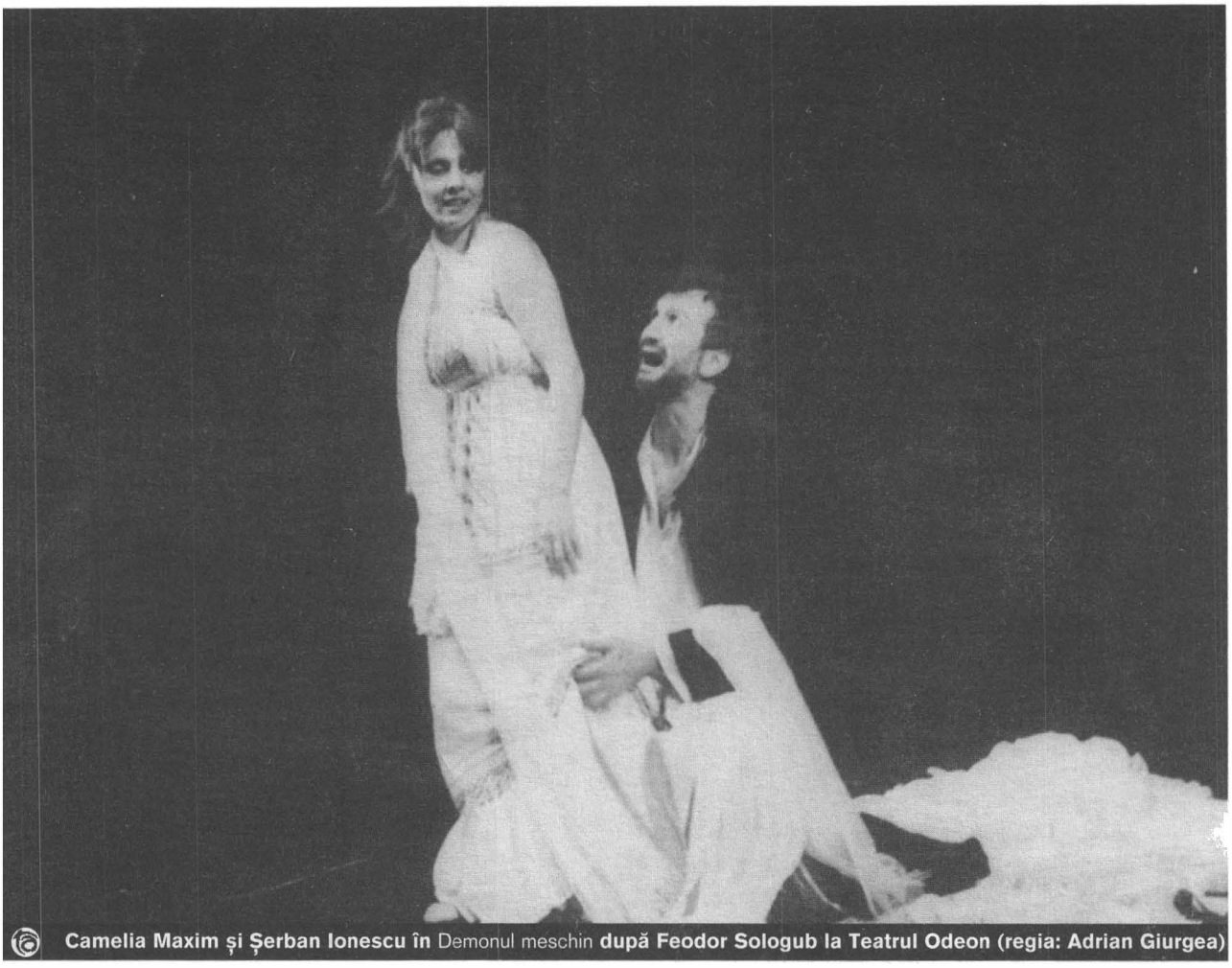
❑ **Despre** Demonul meschin, **piesa realizată de dumneavoastră la Teatrul Odeon, voiam să vorbim la sfârşitul interviului, dar, pentru că m-aţi provocat, am să vă întreb acum: v-aţi pus cumva problema, în momentul în care aţi conceput acest spectacol, cărui tip de public vă adresaţi? Prima mea impresie, după întâia versiune pe care am văzut-o, a fost aceea a unui spectacol izbutit, dar mult prea lung. Se simţea la spectatori un sentiment de disconfort determinat de inadecvarea a ceva din spectacol la aşteptările lor. Apoi versiunile spectacolului au devenit din ce în ce mai scurte.**

■ Da, mi-am pus problema cărui tip de public mă adresez, pentru că acest spectacol, în temele lui majore, vorbea despre degradarea unui om de către nişte forţe istorice şi sociale deja degradate. M-am adresat unui public care putea să se identifice cu această realitate. Sunt mai multe probleme aici, de ce piesa se schimbă în permanenţă. Eu am făcut un spectacol la Teatrul Odeon împreună cu actorii acelui teatru. Am avut premisa unui roman. Mi se pare că forma dramaturgică contemporană este insuficientă şi nu răspunde necesităţilor teatrului pe care-l vrem. Şi atunci, lucrând, simt nevoia să reinventez teatrul şi dramaturgia fiecărui spectacol. Poate o nimeresc, poate n-o nimeresc. Dar, în orice caz, forma dramatică tradiţională nu mai este satisfăcătoare. Aşa că am luat materialul extraordinar de generos al unui roman de geniu, dar mai puţin cunoscut publicului – nu este de nivelul unui roman dostoievskian, să spunem, sau kafkian, şi tocmai datorită acestui fapt am avut curajul să-l dramatizez. L-am lucrat, împreună cu actorii, de la text până la spectacol. Asta reprezintă un act de curaj: aroganţa de a face lucrul scriitorului profesionist noi, care de obicei suntem doar interpreţi. În orice caz, n-a fost un spectacol refăcut, adică făcut întâi în America, sau în Italia, sau în Germania şi adus gata gândit (şi probat în faţa unui public străin) publicului românesc, care, astfel, pentru o clipă, are iluzia identificării cu acel public pe care oricum îl imită în viaţa lui de toate zilele. Am simţit nevoia identificării cu publicul prin actori. Ei sunt cei care simt publicul cel mai bine. Publicul este foarte greu de ghicit. Nu există un singur public, ci publicuri. Am sperat că temele fundamentale ale acestei piese – degradarea, demonismul vieţii de zi cu zi (ceea ce înseamnă că răul este în acţiunile noastre cotidiene, şi nu e un rău absolut, cu aripi negre şi satanic, ci e răutatea noastră cotidiană, acesta este răul suprem) – ar putea să găsească ecou în spectatori printr-o voce corală la care actorii au contribuit. În asta a constat încercarea noastră, care a fost modestă – nu în dorinţă, pentru că am fost foarte aroganţi în ceea ce doream să facem –, ci în umilinţa cu care ne-am apropiat de text şi am încercat să-l prezentăm în chiar aspectul său imediat de creaţie, de către noi, pentru acest public, acum, deşi textul are o sută de ani. Fiind scris de către noi, am simţit continuu nevoia refacerii, readaptării, ajustării acestui spectacol. Un spectacol de teatru nu se scrie uşor. O piesă cum este, de exemplu, **Angels in America** de Tony Kuschner, unul dintre spectacolele cele mai lăudate, care a luat foarte multe premii în S.U.A. (şi textul, şi spectacolul), a fost scrisă într-o perioadă de 5–6 ani, la ea au contribuit zeci de oameni, a fost testată în workshop-uri. Nu mi se pare că în România există posibilitatea reală de a face aşa ceva cu un text teatral. Ori lucrezi un text gata scris şi genial, ori faci ceea ce am făcut noi, omorându-ne să scoatem în numai şase luni un spectacol la fel de ambiţios ca scop, ca dimensiuni, ca putere ca şi **Angels in America**. Şi l-am făcut cheltuind suflet, inteligenţă şi timp.

Mai este acum o altă problemă: la Bucureşti nu vine multă lume la teatru. După două reprezentaţii s-a cam epuizat publicul avizat. În acest an m-am întâlnit cu mulţi oameni de teatru care mi se plângeau că piesele lor se joacă cu sălile pe jumătate goale. Efortul de a-ţi câştiga public pentru un spectacol greu de receptat nu e uşor, e nevoie de concentrarea unor foruri teatrale în general, pentru că un spectacol nu aparţine numai teatrului unde se joacă, ci şi vieţii noastre teatrale şi spirituale comune. Există foarte puţin interes, din nefericire, pentru teatru în ziua de azi. Oamenii au nevoie să se distreze, viaţa este grea şi confuză. Noi urmăm în continuare nişte modele a căror dimensiune s-a pierdut. Poate că nu ăsta era spectacolul de care publicul ar fi avut nevoie acum, ca subiect. Dar spectacolul se modifică pentru că are în el posibilitatea de a se ajusta diferitelor necesităţi ale auditoriului. Are o multitudine de teme. Şi noi am schimbat accentele pentru ca lucrurile majore să devină şi mai pregnante. Mi-aş dori ca spectacolul să evolueze în continuare, pentru că este vibrant şi viu numai când este în permanentă schimbare. Dacă nu, este un spectacol-conservă, mortificat.

❑ **A fost o întâmplare, sau chiar aţi simţit nevoia de a apela la o actualizare a traducerii? M-a izbit în multe scene din** Demon **o limbă română extrem de actuală, iar asemenea „aduceri aproape" ale unei traduceri vechi la noi nu prea se practică, din păcate.**

■ Sunt mai multe cauze. Se traduce puţin. Lucrările clasice au fost traduse de mult; Cehov, deşi reeditat la editura „Univers", nu este un text nou. Limba e un organism viu, în permanentă schimbare. Reeditarea textelor lui Cehov, curios, s-a făcut fără să se apeleze la traducători noi, de parcă timpul, cultura şi direcţia culturală a anilor '50 ar fi revelatoare pentru anii '90 în România. Textul acesta a avut însă norocul să fie tradus mai recent. Actorii nu sunt forţaţi să vorbească limbajul baroc al unei traduceri din anii'50: un limbaj teatralizant. Această simplitate, care ţine de comunicarea tipică dramaturgiei contemporane, este cea care, probabil, sună a limbaj contemporan. Fiecare replică a fost drămuită cu mare grijă. Dar nu este adaptată forţat la limbajul contemporan, ci aparţine lui Sologub. Sigur că este o translare a dialogului, ca formă a epicii, în dialog teatral. Teatrul are nevoie de esenţializare: romanul se împrăştie, vorbeşte pe mai multe planuri deodată. Limbajul teatral este mult mai simplu; chiar în această simplitate stă până la urmă complexitatea lui. Un actor comunică în mai multe feluri: nu numai prin limbajul verbal, ci şi printr-unul gestual, facial. Un spectacol are multe limbaje, iar un regizor are la dispoziţie nenumărate arme pentru a comunica. Trăim într-o lume a asaltului vizualului; limbajul trebuie neapărat simplificat, pentru că altfel suntem pândiţi de pericolul tautologiei.



Camelia Maxim şi Şerban Ionescu în Demonul meschin după Feodor Sologub la Teatrul Odeon (regia: Adrian Giurgea)

❑ **Spectacolul a beneficiat de o formidabilă susţinere a ideii regizorale de către viziunea scenografică. Vorbeaţi despre degradare ca temă majoră în spectacol. Finalul** Demonului **este convingător tocmai pentru că degradarea universului în care acei oameni trăiesc e dusă la maximum: stâlpii şi biserica se prăbuşesc şi, dincolo de semnificaţia ideatică, tocmai concreteţea, materialitatea degradării dă forţă scenei finale.**

■ Ei trăiesc într-un univers care se prăbuşeşte, într-o lume care dispare din faţa noastră – dar e o lume interioară; spectacolul a fost conceput ca proiecţie a unui suflet aberant. Normal, dar aberant ca rezultat al istoriei aberante pe care am trăit-o.

❑ **Mai degrabă „aberizant" – pentru că nu era de la bun început aşa, ci suferă o transformare spre aberaţie, o transformare operată înlăuntrul lui de către alţii (sau, oricum, de altceva).**

■ Da, da! Devine aberant. Numai că ceea ce părea normal, când schimbi unghiul, când îl obiectivezi, îţi pare deodată insuportabil. Stâlpii se dărâmă, dar cu o extremă lentoare. Nu este un cutremur de pământ; este dărâmarea încetă, căderea în gol a unui suflet. Asta a fost intenţia finală pentru o obiectivare aproape brechtiană a piesei. Sigur, am lucrat cu Constantin Ciubotariu de la început, la fel cum am lucrat cu actorii; fiecare gând al spectacolului a fost trecut prin scenografie. Şi această colaborare intimă s-a văzut.

❑ **Vorbeam mai devreme despre minoritari. După mai bine de zece ani în Statele Unite, cum vedeţi relaţia dintre critica de teatru de la noi şi diferitele minorităţi ale „făcătorilor de teatru"? Mă refer mai cu seamă la scenografi. Şi, în general, cum definiţi statutul actual al acestor „minoritari"?**

■ Aş spune că marca unui spectacol este dată totdeauna de personalitatea dominantă a acelui spectacol, care poate să fie actorul, regizorul sau scenograful. Într-un spectacol al unui mare scenograf, autoritar în manifestarea sa artistică, este foarte puţin loc pentru actorie sau pentru regie. Lucrurile acestea trebuie îmbinate. Teatrul ideal se face într-un echilibru perfect între toate elementele sale constitutive. Sigur că este foarte greu. Am citit cu interes percepţia cronicarilor nu numai asupra spectacolului acestuia, dar asupra multor spectacole şi am descoperit cu surprindere că există nu numai în teatru, dar şi în critica de teatru, deprofesionalizare. Rareori un cronicar de teatru ştie să diferenţieze munca regizorului de munca

scenografului. Şi atunci preferă să nu scrie despre ce face scenograful. Faptul că decorul e „funcţional" este rezultatul muncii regizorului? Această separare se face greu, şi nu numai din punctul de vedere al unui observator. Cronicarul român, din nefericire, a rămas la un nivel senzorial în percepţia sa asupra spectacolului. El îl descrie pentru un public de ziar. Spectacolul teatral are nevoie de mai mult decât atât. Are nevoie de profesionişti, de oameni care cunosc nivelul efortului ce se face într-un spectacol, cum s-a ajuns la acest spectacol, de persoane care au citit textul piesei, care s-au informat. Este un efort, într-adevăr, şi care se face uneori, dar, din nefericire, foarte des oamenii scriu cronică pentru a se expune pe ei înşişi, nu pentru a descrie locul sau valoarea unui spectacol în destinul unui teatru sau al unei culturi. România a fost întotdeauna o ţară binecuvântată în scenografi, în oameni de teatru excepţionali, dominaţi însă de mari personalităţi regizorale care, întrucâtva, i-au eclipsat în percepţia publicului. Această tradiţie continuă; deşi este din ce în ce mai greu de făcut scenografie, pentru că şi condiţiile economice sunt atât de cumplite. Un scenograf, în ziua de azi, are foarte puţine şanse ca ceea ce doreşte să exprime să se vadă în spectacol. Atelierele sunt în condiţiile în care sunt, banii sunt din ce în ce mai puţini, cum sunt şi din ce în ce mai puţini meseriaşi pricepuţi în teatre; teatrul are nevoie de grijă pentru aşa ceva. Şi eu cred că se adaptează la condiţiile existente. Asta nu înseamnă că cronicarul nu trebuie să cunoască această realitate şi să perceapă aportul scenografului în funcţie de această realitate. În cazul Teatrului Odeon, efortul extraordinar care s-a făcut, s-a manifestat într-o scenografie ce mi s-a părut reprezentativă pentru tradiţia teatrului românesc.

❑ **Ce a însemnat pentru dumneavoastră experienţa de la Teatrul Odeon? Ce a însemnat, practic, să fiţi din nou – timp de un an – în mijlocul vieţii teatrale româneşti?**

■ A fost o experienţă extraordinară, în primul rând o experienţă umană, o experienţă de viaţă, o experienţă pe cât de pozitivă, pe atât de teribilă din punct de vedere existenţial. Eu am aparţinut întotdeauna teatrului românesc, şi prin educaţie, şi prin aspiraţii culturale, deşi viaţa m-a făcut să trăiesc zece ani şi mai bine în străinătate. M-am întors în România nu ca să lucrez acest spectacol, ci pentru a mă reintegra unei comunităţi de colegi.

❑ **Aţi lucrat în acest an şi la A.T.F. Ce impresie v-a făcut statutul studentului de teatru în raport cu ceea ce aţi văzut în teatre?**

■ Mi se pare că în Academia de teatru lucrurile sunt sincrone cu ceea ce se petrece în teatre. Ce să spun? Cunoaştem cu toţii criza educaţiei româneşti de acum. Nu există o alternativă particulară solidă la universităţile de stat, iar universităţile de stat sunt locurile în care educaţia – compromisă, din toate punctele de vedere, a regimului pentru înfrângerea căruia s-au sacrificat atâţia tineri – a rămas aceeaşi. Deci universităţile nu s-au schimbat. Mi s-a părut că Academia este, în liniile ei directoare, aceeaşi în care am învăţat şi eu acum nu ştiu câţi ani.

❑ **Şi ăsta este neapărat un lucru rău?**

■ Nu este un rău necesar. Eu nu am învăţat nimic acolo. Noi am învăţat unii de la ceilalţi. Dar există nişte lucruri pe care trebuie să le explic. I.A.T.C., cum se numea pe vremuri, oferea educaţia prin exemplu: ataşarea studenţilor de o mare personalitate a vieţii teatrale româneşti. Marii noştri actori erau şi profesori la institutul de teatru. Din această experienţă de viaţă, din acest model uman şi artistic se învaţă enorm. Însă, în acelaşi timp, I.A.T.C. avea şi un fel de responsabilitate politică, de a produce actori-ideologi, care să răspândească o ideologie comunistă. Aceiaşi profesori, oricât de mari ar fi ei, care erau şefii celulelor de partid din institut, reprezentanţii acelei ideologii compromise, au rămas în continuare acolo. Mi se pare că o personalitate compromisă din punct de vedere politic, din punct de vedere moral nu poate fi oferită drept exemplu. Altfel e ca şi când revoluţia n-ar fi existat.

❑ **Cum vi se pare oferta teatrală a momentului la noi?**

■ Nu pot să diferenţiez un teatru de altul prin repertoriu. Majoritatea teatrelor fac piese clasice, pe de o parte în virtutea unei tradiţii repertoriale, pe de alta pentru că există o inadecvare la contemporaneitate. Nu trebuie să stabilim procentaje – ar fi aberant ca o societate care funcţionează, şi încă bine (teatrul britanic sau american), să-şi impună procentaje – când aproape nu există piesă străină. La noi este vorba de o permanentă amânare a realităţii, o inadecvare la viaţa noastră de zi cu zi. Teatrul înseamnă evaziune, iar piesa clasică sau contemporană – ori „semicontemporană" – occidentală e prilejul unei evaziuni, al unei „emigrări", prin identificare cu scena. Pe de altă parte, piesele străine valoroase nu sunt posibile acum în România pentru că publicul românesc nu înţelege problemele politice occidentale: acestea sunt piese profund sociale şi politice – feminism, teme homosexuale, un teatru a cărui funcţie este de a rectifica inechitatea socială... Aceste teme nu există în viaţa românului, deci piesele cele mai importante scrise acum în lume, la noi nu se pot juca. Aici e una dintre problemele mele cu **Demonul meschin**: am făcut o piesă în care am urmărit obsedant anumite teme, descoperind că sunt respinse tocmai pentru că loveau prea aproape de casă. Spectatorul român merge la teatru ca să evadeze din realitate. Mizeria noastră socială, economică, lipsa de responsabilitate a personalităţilor noastre politice şi lipsa de maturitate a publicului, care nu-i sancţionează pe aceşti lideri incapabili, toate acestea nu fac altceva decât să perpetueze starea de evaziune pe care o căutăm în teatru. Eu zic că teatrul ar trebui să vorbească limbajul celor rămaşi în urmă, pentru că, dacă nu este liantul care să ne adune pe noi toţi, aerul care să unească singurătăţile noastre, teatrul nu-şi respectă funcţia lui majoră şi esenţială, o funcţie severă, care refuză compromisul, simplă, directă şi modestă: acum-aici.

CIPRIANA PETRE

O PARODIE ATROCE

Am citit pentru prima dată o piesă de Ana Ripka Rus prin intermediul Festivalului de teatru scurt de la Oradea, ediția din 1992, când dna Elisabeta Pop m-a invitat să fac parte dintr-un juriu condus de Dumitru Solomon, juriul urmând să citească mai multe zeci de piese pentru concursul de dramaturgie ce însoțea festivalul. Am fost de acord cu toții că, alături de Șerban Codrin, Dan Mihu și alții, piesa **Fereastră cu fată** de Ana Ripka Rus avea (pe lângă siguranța scriiturii) o atmosferă aparte vorbind despre solitudine și captivitate în filieră expresionistă. Descoperindu-ne concitadini (autoarea este studentă în Litere la Universitatea din Cluj), am avut ocazia să-i evaluez multe alte texte (ce ar putea face oricând materialul unui volum substanțial) care m-au convins în primul rând de capacitatea sa de a transforma propriile obsesii în imagini teatrale. În fond, autoarea însăși este singura eroină a pieselor sale, numai că trebuie să te obișnuiești s-o descoperi în variatele ipostaze de spaimă, lirism sau descurajare, de furie sau ironie pe care le incorporează personajele sale. În zadar vom căuta în paginile scrise până acum de Ana Ripka Rus vreo concesie făcută relației obiective cu exteriorul, în afara unei vagi coerențe „realiste". Logica este totdeauna a unei subiectivități încăpățânate, creatoare de imagini și prototipuri ale propriilor laitmotive. Este o literatură a lucidității, care bravează uneori prin cinism, alteori prin cruzime (aici, în **Inima mâncată**, o îndrăzneață cruzime de parodie), pentru a disimula o inteligență sensibilă (sau, poate, o sensibilitate inteligentă) pusă prea adesea la încercare. **Inima mâncată**, nu cel mai specific dintre textele autoarei, este însă cel mai deschis și comunicativ: o mică parodie atroce de amor medieval, ce duce mai departe o bătălie a contestării pe care Ana Ripka Rus o poartă de una singură.

MIRCEA GHIȚULESCU

ANA RIPKA RUS

INIMA MÂNCATĂ

DOAMNA
CAVALERUL

Un turn crenelat ocupă toată scena. Scări într-o parte, ca și cum ar urca de jos, din castel. Doamna fuge în sus pe scări, urmată de Cavaler.

DOAMNA (*se apleacă peste parapet, ținându-se de burtă, forțându-se să vomeze, apoi se uită la Cavaler*): Nu ți-a fost de-ajuns să-mi faci doar rău, a trebuit să-mi și spui.

CAVALERUL (*râzând cu poftă, o arată cu degetul*): Dar la ce mi-ar fi folosit să țin secretul meniului de azi?

DOAMNA: Meniu?! Cum îndrăznești să spui despre inima celui mai viteaz cavaler din zonă că este meniu?!

CAVALERUL: Nu, nu, iartă-mă. A fost. (*Râde.*) Ai mâncat-o.

DOAMNA: De ce? Cum ți-a venit ideea asta macabră să mă hrănești cu... (*Se apleacă peste parapet, încercând să vomeze.*)

CAVALERUL: Exact așa cum i-a venit și lui să-ți trimită un asemenea suvenir. Sinistru. Când mi l-a adus scutierul spunând că sosește direct de pe câmpul de luptă și l-am despachetat, nu mi-a venit să cred.

DOAMNA: Să crezi?! Să crezi că există atâta dragoste încât cineva își poate dărui, la propriu, inima?

CAVALERUL: Haide, halde, nu exagera. A murit mai întâi și după aceea ți-a dat-o. La propriu. Și, în plus, nici nu era atât de viteaz. Oricum, în ținut, sunt singurul care s-a întors viu dintr-o cruciadă.

DOAMNA: Doamne, și cât m-am rugat să rămână în viață! Să rămână întreg, să-i simt inima bătând... (*Se apleacă peste parapet, chinuindu-se; Cavalerul râde, arătând-o cu degetul.*) Te distrezi, așa-i? Ticălosule!

CAVALERUL: Canibalo!

DOAMNA: Ei bine, domnule, află că niciodată nu am mâncat ceva mai bun ca inima celui pe care l-am adorat. Și tu... tu, ticălosule...

CAVALERUL: Canibalo...

DOAMNA: ...tu mi-ai servit-o la masă spunând că e carne de mistreț.

CAVALERUL (*hohotind*): Trebuie să recunoști că am imaginație! (*Doamna se apleacă mai tare peste parapet.*)

CAVALERUL: Ce faci?! Vrei să te arunci?

DOAMNA (*ștergându-și gura cu o batistă*): Nici gând.

CAVALERUL: Ești convinsă?

DOAMNA: Absolut.

CAVALERUL: Bine. (*Se așază pe jos.*) Am crezut că vrei să mori și tu, o dată cu el.

DOAMNA: Nici în glumă să nu spui asta! El mai trăieşte. Va rămâne cât voi fi eu, aici, în suflet şi, un timp, în stomac... (*Priveşte fix înainte, apoi, brusc, se apleacă peste parapet.*)

CAVALERUL: Nu zic, dacă te curta altul, de rang înalt, nu un simplu castelan... Umilitor... cel puţin pentru mine. Castelan trubadur... Să-l ascult seară de seară cum îţi cântă ca un greier sub geam, după ce nopţi la rând aţi schimbat cu amabilitate zeci de suspine şi oftaturi...

DOAMNA: Bine, dar aşa este regula! Toată lumea face la fel.

CAVALERUL: Aha, şi de asta ţi-ai permis să-ţi scoţi masca...

DOAMNA: Mască ai tu!

CAVALERUL: Bine, atunci chiloţii. Mii de draci! Măcar de nu era un pârlit de castelan, dacă era un altul, de rang înalt, un cap încoronat, mai închideam şi eu un ochi. Să zicem... Richard Inimă de Leu. (*Doamna se apleacă peste parapet, chinuindu-se.*) Da, aşa mai mergea.

DOAMNA (*ştergându-se la gură*): Spune-mi drept, eşti mulţumit acum?

CAVALERUL: Aş fi fost dacă nu se întâmpla nimic. Între voi, evident.

DOAMNA: Dar tu nu poţi înţelege că ne-am iubit?! Cu adevărat, cum visează oricine, cu duioşie, tandreţe, disperare... cu eleganţă, ca la carte.

CAVALERUL (*flegmatic*): Nu-mi plăceau versurile pe care ţi le dedica...

DOAMNA: Nu ai simţ poetic, înseamnă. Era foarte talentat şi sensibil.

CAVALERUL: Degeaba, era un castelan şi trebuia să se mulţumească doar cu atât.

DOAMNA: Însă a învins atracţia dintre noi! E ceva firesc...

CAVALERUL: Firesc, nefiresc, nu v-aţi potrivit. Când s-a postat prima oară sub ferestrele noastre, am crezut că-i cântă bucătăresei.

DOAMNA: Eşti stupid. Aşa cum ai fost azi toată ziua, mai ales la masa de prânz.

CAVALERUL: Şi ce altceva ai fi făcut cu o inimă decât s-o mănânci?

DOAMNA: Aş fi păstrat-o într-un sipet, lângă sticluţele cu parfum.

CAVALERUL: Bah, ar fi putrezit, păcat de ea. (*Dând din mână a lehamite.*) Minte de femeie.

DOAMNA (*privind în gol*): Ştii, îmi spunea „doamna inimii mele". (*Se ţine de burtă, treptat făcându-i-se tot mai rău.*) Eu eram aceea cui inima-i dădea drept închinare... Era atât de... de mărinimos! (*Se apleacă peste parapet.*)

CAVALERUL: Să-ţi fie de bine!

DOAMNA: Mi-e imposibil să te mai suport.

CAVALERUL: Mi-e imposibil să te mai ascult.

DOAMNA: E limpede! Prin urmare, va trebui să divorţăm.

CAVALERUL (*plictisit*): Zău?

DOAMNA: Din moment ce avem motive.

CAVALERUL: Asta ar fi o idee... Oricum, spune-mi măcar unul din motivele serioase.

DOAMNA: Nepotrivire de caracter.

CAVALERUL: Da, desigur, eu nu sunt uşuratic.

DOAMNA: Desigur, desigur, mă îngrădeşti refuzând să mă înţelegi, refuzând moravurile şi eticheta perioadei în care trăieşti, mă consideri proprietatea ta, te porţi ca un... ca un musulman!

CAVALERUL: Te sfătuiesc să-ţi măsori cuvintele şi nasul când mi te adresezi! Puţin respect pentru luptător, pentru rang, doamnă! Auzi la ea! Mii de draci!

DOAMNA: Niciodată nu vom putea discuta despre noi, despre relaţia noastră, aşa, ca doi oameni maturi? Măcar o dată pe an, când ne întâlnim?

CAVALERUL: Nu am răbdare, vezi bine. Sunt făcut ca să lupt ca un bărbat, nu ca să ascult fleacuri.

DOAMNA: Fleacuri?! Mă desconsideri într-atât, tu, care mi-ai jurat respect în faţa altarului?

CAVALERUL: Ei, da, însă tu mi-ai jurat fidelitate.

DOAMNA: Vezi că nu ne înţelegem?

CAVALERUL: Nici nu avem cum, mi-am dat seama după o scurtă chibzuinţă, chiar dacă unui cavaler nu-i face cinste să se frământe cu nimicuri. Eu sunt mereu plecat, iar tu eşti mereu îndrăgostită.

DOAMNA: Atunci, divorţul! Imediat! Imediat!

CAVALERUL: Şi cum te vei descurca? Crezi că un amărît de jongler te va putea întreţine doar din poezie? Eşti inconştientă. Cheltuieşti averi pe toaletele tale, iar eu, ca să-ţi pot satisface vanitatea, am o singură armură, cârpită, învechită, de mi-e şi ruşine să ies cu ea pe câmpul de luptă. A început să ruginească pe la încheieturi, mai ales la cea dreaptă. Când ridic braţul, adeseori rămâne înţepenit în sus. La dracu'!

DOAMNA: Vrei să spui că te ruinez? Că în curând nu vom avea ce pune pe masă?

CAVALERUL: Asta doar în cazul în care renunţ să mai merg la vânătoare, ca să-ţi fac plăcere, să-ţi ţin de urît, să pălăvrăgim. Şi chiar şi aşa ne-am descurca dacă ai cere în schimb inimile amorezilor tăi.

DOAMNA: Eşti dezgustător!

CAVALERUL: Nu, zău, în curând va începe înrolarea şi vor pleca mulţi...

DOAMNA: Te rog, încetează! Mi-e rău, diger atât de greu când mă gândesc ce-am mâncat. Mai ales dacă îmi şi amintesc de el... Poate că este nepotrivit să-ţi povestesc tocmai ţie, dar având în vedere răceala dintre noi... A fost sublimă dragostea noastră! Ştii, ne potriveam perfect. Chiar şi în gusturi. Ne plăceau aceleaşi culori, parfumuri

şi mâncăruri, aveam amândoi în acelaşi loc câte o aluniţă...

CAVALERUL: Nemaipomenit! Văd că ţi-ai pierdut şi dramul de sfiiciune pe care ar trebui să-l aibă orice femeie cuviincioasă.

DOAMNA (*disperată*): Dar eram creaţi unul pentru celălalt! Îmi plăcea atingerea lui, pielea, mirosul, mersul lui. Şi îmi lipsea când era plecat... cât de mult îmi lipsea! Atunci eram despărţiţi doar pentru câteva ore, ziua, dar acum simt că înnebunesc la gândul că va lipsi o viaţă!

CAVALERUL: Înduioşător!

DOAMNA: Până şi să îmbătrânesc era o plăcere lângă el.

CAVALERUL: Cât timp irosit pentru un cavaler.

DOAMNA: Aducea cu sine un aer de prospeţime, de noutate...

CAVALERUL: Nici nu mă mir, din moment ce era mai tânăr ca tine.

DOAMNA (*privindu-l, serioasă*): Mi-e dor de el. Şi nu cred că am să mă pot împotrivi nebuniei care simt cum îmi cuprinde treptat minţile. Să mă ucizi mai bine, decât să mă laşi să bântui străzile, urlând şi ridicându-mi poalele... Promite-mi că ai să mă ucizi!

CAVALERUL (*se ridică şi o priveşte îngrijorat, punându-i mâna pe frunte*): Încearcă să nu te mai gândeşti, doar e plină lumea asta de bărbaţi! De trubaduri.

DOAMNA: Dar nimeni nu-l va putea înlocui.

CAVALERUL: Ba da! Va fi unul mai grozav şi mai tânăr, mai proaspăt şi cu piele mai fină. Ascultă-mă ce spun! (*O bate bărbăteşte pe spate.*) Curaj!

DOAMNA: Dar n-ai să mă laşi să umblu nebună prin cetate?

CAVALERUL: Nu, nu, îţi promit solemn. Când te aud urlând, uite (*scoate un pumnal şi i-l pune la gât*), rapid, ca pe un pui de găină.

DOAMNA (*răsuflând uşurată*): Îţi mulţumesc, stăpâne.

CAVALERUL: În sfârşit... Iartă-mă că mă repet, dar totuşi nu-mi plăcea poezia lui.

DOAMNA: Tu ai fi scris-o mai bine?

CAVALERUL: Eu?! Mă jigneşti! Cum îţi închipui că aş renunţa la orgoliul meu, ocupându-mă de nimicuri? Auzi la ea! Eu, şi poet.

DOAMNA: Dar se potriveau atât de bine versurile lui pe muzică! Avea o voce plăcută, ademenitoare...

CAVALERUL (*dregându-şi vocea*): Niciodată nu mi-aş pierde vremea cântând!

DOAMNA: Dar tu nici nu ai voce!

CAVALERUL: Eu?! M-ai auzit vreodată?

(*Se aude cântecul unui trubadur.*)

CAVALERUL (*agitându-se*): Ce-i? Cine-i? (*Încearcă să se uite, dar ca îl reţine, vorbind mai tare, ca şi cum nu ar auzi nimic.*)

DOAMNA: Când te-am cunoscut, ai reuşit să mă iluzionezi cu însuşirile tale valoroase, cu...

CAVALERUL: Ce însuşiri? Ce tot vorbeşti?! (*Încearcă s-o dea la o parte.*)

DOAMNA (*ţinându-l în loc*): Ai crezut că prima impresie va persista o viaţă şi niciodată nu te voi cunoaşte cu adevărat?

CAVALERUL (*enervat*): Bine, şi ce-i cu asta?

DOAMNA: Revin la propunerea dinainte, la divorţ.

CAVALERUL: Hai nu mă mai plictisi! Oricum în curând mă înrolez şi rămâi singură.

DOAMNA (*uşor îngrijorată*): Pleci într-adevăr?

CAVALERUL: Doar nu crezi că am să-mi pierd vremea lângă trena ta.

DOAMNA (*tristă*): Aşa, deci vei pleca din nou...

CAVALERUL: Să nu-mi spui că-ţi pare rău!

(*Cântecul trubadurului încetează. Cineva aruncă de jos un bolovan înfăşurat în hârtie. Cavalerul sare repede şi îl ridică. Scoate hârtia şi citeşte.*)

CAVALERUL (*indicându-i pe hârtie*): Mi-ai putea explica metafora lipsită de pudoare din versul al treilea al acestei poezii care, fără îndoială, îţi este dedicată?

DOAMNA (*smulgându-i hârtia, o aruncă peste parapet*): Nu-i nici o poezie, nici o metaforă, nimic, nimic. Aiurezi. Continuăm de unde te-au întrerupt halucinaţiile. Ce ziceai?

CAVALERUL: Spune-mi mai bine, atunci, ce-i cu bolovanul ăsta?

(*Doamna ia repede bolovanul şi-l azvârle din turn. De jos se aude o izbitură urmată de un urlet.*)

DOAMNA: Deci, ce ziceai?

CAVALERUL: Ce ziceam, ce ziceam...

DOAMNA: Că pleci, asta ziceai. (*Furioasă.*) Şi mă întrebai dacă regret plecarea ta şi am să-ţi spun, domnule cavaler, cine te va regreta. Uite (*scoate o hârtie*), animalul ăsta, căruia i-ai scris o poezie kilometrică, ăsta te va regreta.

CAVALERUL: Ce animal?

DOAMNA: Uite aici, negru pe alb.

CAVALERUL: Fluture. (*Se bate pe frunte, scârbit.*) Minte de femeie. Auzi la ea, animal. Insectă, doamnă, insectă! Aşa să-i spui.

DOAMNA: Oribil! Ce pseudonim! Parcă văd că-i spălătoreasă, slujnică sau o oarecare fără rang. Şi tu îţi pierzi vremea cu ea, în loc să mergi la vânătoare! Nici nu mă mir că mi-ai dat să mănânc ce-am mâncat azi, dacă în loc să te ocupi de treburi serioase, umbli să prinzi fluturi!

CAVALERUL (*dintr-o dată întristat, abia ţinându-se pe picioare, se aşază*): Vai, dacă ar şti, dacă ar şti!

DOAMNA: Ce tot vorbeşti? Am în mână dovada împotriva ta, dacă vreau să divorţez, pe când dovada ta, tocmai o diger!

CAVALERUL (*se trage de păr, jelind*): Nu! Nu! Te rog, nu-mi mai aminti!

DOAMNA: Şi pun pariu că ai mai scris şi altele, mai ales în zori, când a trebuit să părăseşti culcuşul ei cald. Sau, mă rog, coconul.

CAVALERUL: Să mă umplu de negi dacă am mai scris vreo poezie! (*Scoate o oglindă şi se priveşte pe furiş.*)

DOAMNA: Las' că te cunosc eu! Şi pe mine ai fost în stare să mă calci în picioare pentru că am iubit un castelan!

CAVALERUL (*ca turbat*): Da! Da! Ce bărbat! Ce bărbat... (*Rămâne privind în gol.*)

DOAMNA: Ce ştii tu!

CAVALERUL: Aş vrea să ştiu, dar din păcate mi l-a smuls cu cruzime moartea. Şi era atât de tânăr...

DOAMNA: Despre cine vorbeşti?

CAVALERUL: Despre inimosul tău, despre el. Am tot dreptul să-l plâng alături de tine pentru că... Pentru că.

DOAMNA: Deci, în sfârşit, îmi dai dreptate? Ai reuşit să înţelegi cum e să fii îndrăgostit!

CAVALERUL: Da, da! Am înţeles încă de pe vremea când venea să-ţi cânte sub ferestre. Dar să ştii că eu îl ochisem mai demult, îmi plăcea mersul lui dinainte ca tu să-l fi cucerit!

DOAMNA: E hidos!

CAVALERUL: Stăteam ascultându-i în întuneric cântecul şi îmi închipuiam că mie îmi cântă. Suspinam, ah, se învârtea camera cu mine, ochii lui adânci mă urmăreau parcă dintr-un colţ şi eu nu-l puteam atinge! Numai tu! Era al tău, un rival prea slab ca să te pot provoca.

(*Doamna se apropie de el, îi mângâie părul. Cavalerul îi smulge batista din mână, îşi şterge ochii şi îşi suflă zgomotos nasul.*)

DOAMNA: Ştii, când a plecat, se ţinea de inimă. Spunea că îl doare din cauza despărţirii. Nici nu mă mir că era uşor amăruie. Eşti convins că nu era ficatul?

CAVALERUL: Încetează! Nu-mi mai vorbi aşa. Nu vezi că sufăr? (*Serios.*) Mi-e dor de el.

DOAMNA: Bine, dar atunci cine-i fluturele?

CAVALERUL: El! Cine altul? Lui i-am scris, pe el l-am numit aşa pentru că avea uşurinţa aceea elegantă în mişcări. Stăteam în faţa oglinzii şi i-o recitam, imaginându-mi că stă la fereastră şi mă ascultă. (*Hohoteşte.*) Eram oribil! Ridicol!

DOAMNA: Haide, linişteşte-te!

CAVALERUL: Am să înnebunesc!

DOAMNA: Nici vorbă, doar e plină lumea asta de bărbaţi! Vei găsi altul...

CAVALERUL (*supărat*): Şi te va iubi pe tine!

(*Se aude din nou cântecul trubadurului.*)

DOAMNA: Nu ai idee pentru care dintre noi cântă ăsta?

CAVALERUL (*privind-o atent*): Nu, şi acum nici nu mă interesează. Mă întreb, uitându-mă la tine, ce îi atrage pe bărbaţi.

DOAMNA (*mai vitală*): Încearcă să descoperi! (*El o priveşte mai senin, zâmbeşte.*) Va trebui, prin urmare, să petrecem mai mult timp împreună.

CAVALERUL: Ţi se pare mai importantă căsnicia decât un război sfânt?

DOAMNA: Sau o vânătoare.

CAVALERUL: Nu, nu, te rog. Vânătoarea mă relaxează. Altfel, cu energia pe care o am de obicei, te-aş vâna pe tine.

DOAMNA: Nu mi-ar displăcea... Ha! Mă şi închipui hăituită pe coridoare, prin tot castelul, ascunzându-mă în cotloane întunecate... E tentant. Încercăm?

(*Cântecul trubadurului încetează. E aruncată o frânghie în jurul părţii mai înalte din parapet.*)

CAVALERUL (*privind-o atent, se ridică brusc*): Chiar acum! (*Fuge după ea, o prinde, scoate cuţitul şi i-l pune la gât.*) Am să-ţi spun... am să te numesc căprioara. Da, se potriveşte de minune la coarnele pe care mi le-ai pus.

DOAMNA (*scapă şi fuge râzând*): Hai, vânează-mă!

(*El fuge după ea. Pe parapet se iveşte un bărbat cu un bandaj însângerat pe cap şi o lăută agăţată de gât. Cei doi îl împing jos, fără să-l observe, jucându-se.*)

CAVALERUL: Da, te voi numi căprioara şi-ţi voi dedica toate poeziile pe care i le-am scris.

DOAMNA (*râzând*): Insectei?

CAVALERUL: Da, insectei cu inimă mare şi amăruie.

DOAMNA: Şi inima ta?

CAVALERUL (*o prinde şi o îmbrăţişează*): Îţi aparţine.

DOAMNA: Apropo, mai pleci în cruciadă?

CAVALERUL: Se prea poate.

DOAMNA: Şi dacă, Doamne fereşte, vei păţi ceva?

(*Se plimbă încet, înlănţuiţi, spre scară.*)

CAVALERUL: Aşa cum este obiceiul, îţi voi trimite inima mea printr-un scutier.

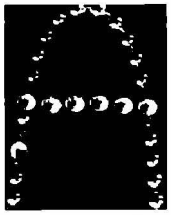
DOAMNA (*oprindu-se, îl măsoară din priviri*): Recunosc că eşti bine făcut... ai carne bună. Între noi fie vorba, inima ta nu se compară cu a nimănui. (*Pleacă mai departe, spre scară.*) Şi ce crezi că voi face cu ea?

CAVALERUL: O vei ţine într-un sipet, lângă sticluţele cu parfum.

DOAMNA: Dar să ştii că nu e rea la gust! (*Coboară scara.*) Şi eu, care credeam că toate sentimentele pornesc din inimă şi chiar se sedimentează în ea! Când colo e comestibilă!

1992

Un Othello chinez



vem atât de puține cunoștințe despre arta teatrală asiatică și atât de rare prilejuri de a o cunoaște direct, încât vizita unui ansamblu artistic din Singapore, numit Teatrul Chinezesc Circle, poate fi considerată un adevărat eveniment. Faptul s-a produs la 13 decembrie 1994, sub egida Ministerului Culturii și a Teatrului Național din Craiova, spectacolul prezentat de artiștii chinezi în sala Teatrului de Operetă „Ion Dacian" fiind opera cantoneză **Impuls costisitor**. Nu cunosc autorul, nici al libretului, nici al muzicii. Programul de sală, care cuprinde un scurt istoric al trupei, înființată în 1981, „cu scopul de a păstra și promova opera, teatrul, muzica și dansul chinezesc", oferindu-ne date interesante despre prodigioasa activitate a acestui teatru în țara sa și în străinătate, nu ne spune nimic despre autorii spectacolului **Impuls costisitor**, prezentat, se pare, pentru prima oară, în decembrie 1993, la Beijing, în China Populară. Aflăm, totuși, că Leslie Wong Sze Ying este conducătorul trupei, că Joanna Wong este director artistic și că actrița principală, Miss Lou Mee Wah, este instructor de operă și actriță principală, că Chung Wai Lye și Qiu Yongji sunt directori muzicali, Ker Ban Hing – coregraf, iar Koo Lie Huat – instructor de arte marțiale. Sunt, așadar, realizatorii principali ai spectacolului. Alături de ei, trupa cuprinde optsprezece actori și actrițe (fără a ni se spune ce rol joacă fiecare), opt instrumentiști și câțiva tehnicieni. Țin la dispoziția oricărui cititor curios numele exacte ale acestor peste douăzeci de participanți la spectacol. Cum conferința de presă a avut loc în împrejurări care m-au împiedicat să fiu prezentă, mă văd nevoită să mă limitez la ceea ce am văzut și am auzit în acea seară de decembrie, care a însemnat, de altfel, o plăcută întâlnire cu o artă ce îmbină un deosebit rafinament și o tehnică desăvârșită, sub aparența unei mari simplități. Aceasta mă și îndeamnă să o fac cunoscută, în ciuda lacunelor de informație.

Subiectul operei cantoneze **Impuls costisitor** este inspirat din istoria veche a Chinei, și anume din timpul regelui Dao Zong, care a domnit asupra regatului Liao din nordul Chinei în perioada 1058–1101. Povestea e destul de simplă și ne arată că Othello și-a avut strămoșul său îndepărtat, în timp și spațiu, pe meleaguri chinezești. Pentru că regele Dao Zong, suveran ambițios și setos de cuceriri, se lasă destul de ușor convins de rivalul său la tron, seniorul Yixing – un lago perfid și crud, mergând până la crimă pentru a pune mâna pe putere –, că soția sa, regina Xiao, îl înșală. În realitate, regina, mare iubitoare de muzică, îl rugase pe tânărul muzician Zhao Weiyi să o învețe să cânte la lăută un cântec, pe care acesta tocmai îl compusese, despre „Durerile și suferințele războiului". Atât de mare fusese admirația reginei pentru melodia auzită, încât, de emoție, deschisese draperia ce o despărțea de artist și pășise spre el, încălcând astfel legea care interzicea unui membru al familiei regale să se afle față în față cu oamenii de rând. Cât despre dragoste, tânăra doamnă de companie a reginei, Shan Deng, era de fapt îndrăgostită de muzician, în timp ce regina își iubea cu devotament soțul și copiii. Prin intrigi, mărturii mincinoase, torturarea și apoi uciderea lui Weiyi, Iago-Yixing reușește să se facă crezut de rege, care, mânios și neînduplecat, ordonă ca regina să fie spânzurată, iar tatăl acesteia, comandantul de oști Xiao Hui, să fie îndepărtat din funcție și înlocuit cu Yixing însuși. Sfârșitul tragic se precipită, dată fiind graba cu care complotistul Yixing execută uciderea reginei prin spânzurare, nesocotind protestele acesteia și rugămințile copiilor ei. Este, însă, la rândul său, ucis de către rege, care află prea târziu adevărul de la tatăl reginei, petrecându-și apoi restul zilelor în regrete pentru acest „impuls costisitor".

Structurată în opt tablouri, acțiunea dramei muzicale se desfășoară cu o bună gradație a tensiunii, pasajele cântate alternând cu cele vorbite, rostite și ele într-un fel de incantație muzicală, monologurile meditative, încărcate de emoție, alternând, la rândul lor, cu dialogurile dramatice, în replici scurte. Muzica specifică e armonioasă, vocile sunt limpede timbrate, atingând uneori adevărate performanțe melodice, acompaniamentul instrumental se integrează atmosferei.

Ceea ce atrage de la început spectatorul este rafinata armonie cromatică a decorului – panouri pictate ori țesute din fire sau mărgele, de o mare finețe, lesne de schimbat pentru a marca locul acțiunii – și a costumelor, somptuoase și strălucitoare. Acestei bogate și totodată delicate cromatici i se adaugă albul puternic al măștilor aplicate pe față, ca un machiaj apăsat, subliniind în dungi negre trăsăturile esențiale ale personajelor și mimica acestora. În această ambianță picturală, actorii desfășoară un joc convențional și emoțional totodată, cu mișcări ample și grațioase, cu un mers lin ca o plutire pe ape, mișcarea având valențe coregrafice. Chiar și scena torturării muzicianului Zhao Weiyi se petrece în mișcări dansante, grațioase, ca și lupta cu săbiile între rivali. Mâinile se mișcă expresiv, degetele execută mișcări semnificative, pe baza unui limbaj al semnelor numai de inițiați știut. Râsul sardonic al intrigantului Yixing răsună puternic în momentele dramatice, psihologia personajelor exprimându-se în general deschis, direct, simplu; tristețea reginei urmează furiei regelui, lirismul dramatic domină în duetul de suspiciune și speranță al celor doi soți regali. Scena spânzurării reginei are o tragică frumusețe plastică.

Pleci de la această seară de desfătare artistică încercând o adaptare a instrumentarului critic la o realitate abia intuită.

MARGARETA BÂRBUȚĂ

PARIS – ŞCOALA DE TEATRU ŞI SCENA

După o şedere de o lună la Nancy. unde am fost asistentul regizorului Antoine Bourseiller la opera **Lohengrin** de Wagner, pusă în scenă la Teatrul-Operă din Nancy-Lorena, şi înainte de a juca la Bruxelles, în cadrul unei săptămâni româneşti organizate de Teatrul-poem condus de Monique Dorsel, piesa **Raport pentru o Academie** după Kafka, spectacol al Teatrului de Cameră, produs de UNITER, am beneficiat de un stagiu la Conservatorul Naţional Superior de Artă Dramatică din Paris, oferindu-mi-se posibilitatea de a asista la cursurile clasei de actorie condusă de Daniel Mesguich, prilej cu care am văzut şi câteva din spectacolele pariziene ale sfârşitului de an 1994.

Conservatorul Naţional parizian este una dintre cele mai solide şi mai vaste şcoli de teatru franceze, cu o vechime de două sute de ani şi cu absolvenţi şi profesori celebri, precum Francis Huster, G. Dépardieu, Daniel Mesguich, Isabelle Huppert şi alţii.

Absolvă acest conservator doar actori, (şcoala fiind specializată numai pe această artă), după trei ani de studii, timp în care studentul urmează cursuri de interpretare, pronunţie scenică, atelier de comedie clasică, respiraţie, fonaţie, dramaturgie, istoria teatrului, atelier de improvizaţie, cânt, atelier de măşti, film, dans, acrobaţie, limbi străine, scrimă şi echitaţie. Un program încărcat, în care orele de măiestrie – „interpretare", cum le numesc ei – sunt foarte reduse (nouă pe săptămână, câte trei cursuri a trei ore).

Cum profesorul nu are nici un asistent, nici un colaborator, cum clasa e numeroasă, 15–20 de studenţi din diverşi ani (I, II şi III) adunaţi laolaltă, studentul nu lucrează mai niciodată efectiv cu profesorul. Îşi alege singur, după o îndrumare prealabilă, actul sau scena pe care le va lucra, o pregăteşte singur sau împreună cu colegii pe care şi i-a ales ca parteneri şi, din când în când, e vizionat de profesor, care acordă cam o jumătate de curs fiecărui titlu în parte şi care, după ce vede exerciţiul, îl comentează şi lucrează puţin cu interpreţii, mai mult exemplificând decât construind efectiv. Astfel, unui rol, unei bucăţi le vine rândul cam la trei-patru săptămâni o dată, ceea ce e cam puţin, dar este o modalitate de a responsabiliza studentul-actor, care capătă astfel gustul de a-şi purta singur şi cu curaj destinul actoricesc, atât înăuntrul cât şi în afara propriilor trăiri. Datorită acestei metode, devin foarte importante atât felul de a lucra al profesorului, cât şi punctele lui de vedere. Totodată, se exclud din start diferite „paranteze" de comportament actoricesc, nefiind timp de crize de personalitate, de exemplu, atât de frecvente la A.T.F., după 1990.

Clasa lui Daniel Mesguich este una originală, datorită studenţilor, unii realmente foarte buni, dar şi datorită mentorului, una dintre cele mai importante şi controversate personalităţi ale teatrului francez de azi. Studenţii impresionează nu atât prin aptitudinile lor (noi, românii, stăm mai bine, cred, la acest capitol), cât prin maturitatea, profesionalismul, disciplina care le-a intrat în sânge, în ciuda tinereţii lor. Nu spun că nu au şi ei incorectitudinile, inconsecvenţele şi naivităţile lor – în fond, francezul nu e cel mai consecvent om de pe pământ –, dar au o conduită care m-a impresionat.

Profesorul, Daniel Mesguich, este un practician foarte solicitat. Joacă roluri la televiziune, în special în filme TV, face regie de teatru, de operă, este directorul general al Teatrului din Lille şi este, în general, o personalitate contradictorie, mai ales ca pedagog. Intelectual de rasă, cu un umor şi un spirit de observaţie remarcabile, Daniel Mesguich are o imaginaţie scenică ce vine în egală măsură dinspre regizor şi actor. Studenţii săi beneficiază de un mentor incomod, dar foarte bun stăpânitor al echilibrului între indicaţia pedagogică, soluţia regizorală şi sugestia actoricească.

Repertoriul atacat de clasa Mesguich se baza în special pe francezi: Marivaux (**Disputa**), Musset (**Cu dragostea nu-i de glumit**), Racine (**Britannicus**), dar şi pe Shakespeare, Pinter sau Ghelderode. Deşi din ani diferiţi, studenţii au libertatea de a alege orice repertoriu, în orice cheie dramatică, cu condiţia ca acesta să servească nevoilor lor de moment. Am văzut scene bazate pe texte moderne, combinate cu dans şi muzică, apoi Racine jucat în cel mai clasic mod franţuzesc, respectând versul alexandrin, ritmul, accentele şi muzicalitatea, încercând în acelaşi timp să rămână vii sub carapacea unui teatru ce riscă în orice clipă să devină mortal. Apoi Ghelderode, cu lumea sa pretenţioasă, metaforică, grotescă şi de o filosofie subtil teatrală. Şi, în sfârşit, Marivaux şi Musset, cu poveştile lor jucăuşe şi romantice, primul mai introspect şi mai cinic, al doilea mai vivace şi mai vital. Extraordinar mi s-a părut Mesguich. Indiferent de autorul ales de student, el avea pentru fiecare cele mai vaste cunoştinţe, cele mai avizate păreri, cele mai inspirate soluţii practice. Nu ascundea deloc antipatia sau simpatia pentru un autor, nu-şi înăbuşea ideile proprii, unghiurile subiective de vedere la adresa personajelor sau textelor, de dragul de a fi obiectiv. Când e vorba de vocaţie, cred că aceste pericole dispar de la sine.

Scena pariziană se afla într-un moment normal, fără vârfuri şi fără catastrofale eşecuri. Francis Huster juca în reluare **Ciuma** după Camus, făcută one-man-show, nominalizată de patru ori la premiile „Molière" în 1990, Shirley McLaine era aşteptată pentru două show-uri la mijlocul lui ianuarie, Teatrul Naţional „De la Colline" tocmai încheia şirul de reprezentaţii cu un nou Mrożek (la premieră participase şi dramaturgul), Ariane Mnouchkine avusese de curând un răsunător eşec cu o dramatizare, catalogată drept intelectuală de către critică.

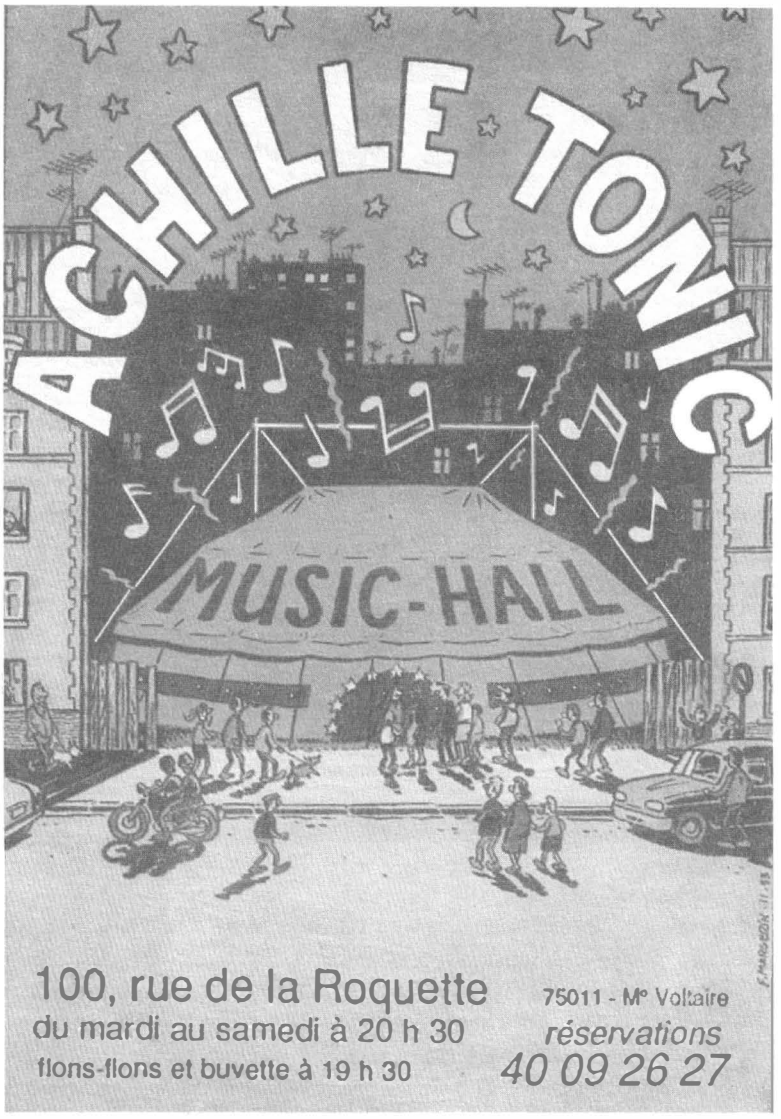
Am văzut, în chiar primele zile de şedere, un spectacol minunat, jucat de o trupă obscură, numită „Achille Tonic". Într-un spaţiu ciudat, pe un caldarâm aflat între o demolare consumată cu un an în urmă şi o construire de imobil ce urma să aibă loc la un moment dat, trupa teatrului a ridicat un cort de circ în miniatură, colorat, curat, cu pietriş pe jos şi beculeţe multicolore pe sus, în interiorul căruia nu găseai nici elefanţi, nici arenă, nici trapezişti ori clovni, ci câteva mese de restaurant cu câte o lumânare înfiptă într-o sticlă goală, un mic bar aşezat excentric şi o minusculă scenă cu cortină roşie, în dreapta căreia se afla un pian adevărat. Trupa „Achille

Tonic" e un fel de familie alcătuită din şase-opt actori care se cunosc unii pe alţii ca pe buzunarele lor şi care, o dată la câţiva ani, inventează un spectacol, toţi având aceleaşi disponibilităţi de a dansa, de a cânta din gură şi la cele mai felurite instrumente. Toţi sunt talentaţi, cu umor, cu farmec, deştepţi şi săraci, ca orice comedian care se respectă. Nevoile materiale în care se zbat i-au obligat să găsească cele mai năstruşnice soluţii de supravieţuire, iar unele din aceste soluţii sunt idei atât de bune, încât au transformat defectul în calitate.

Spectacolul, ca şi spaţiul imaginat de ei, este miraculos. Am avut de multe ori senzaţia că văd pe scenă perfecţiunea întruchipată. „Artişti de toate genurile", „Stelele lui Edmond" şi „Bébel Magicianul" sunt trei calupuri de numere care au în comun un singur lucru: o acerbă ironie la adresa music-hall-ului din toate timpurile. Complicată întreprindere, gândindu-ne că music-hall-ul este un gen deloc caraghios, care cere mari virtuţi de dansator, de cântăreţ, farmec, talent, aplomb, frumuseţe şi multe altele. Ei bine, ei înşişi deţinători ai acestor calităţi, cei de la „Achille Tonic" au făcut parodia în mod strălucit, ridicând sala în picioare. Ei se numesc Corinne Benizio, Gabrielle Godart, Gilles Benizio, Jean-Baptiste Valeur şi Guy De La Marche.

Un alt spectacol, tăios ca mesaj, am văzut la Théâtre du Vieux-Colombier, aparţinând Comediei Franceze, cu piesa **Se-ntoarce mama, biet orfan!** de Jean-Claude Grunberg, în regia lui Philippe Adrien, cu o distribuţie foarte bună, exclusiv de la Comedia Franceză: Simon Eine, Alain Pralon, Catherine Hiegel şi alţii. Piesa, realizată cu efecte scenice foarte ingenioase, posibile după renovarea şi dotarea sălii cu aparatură modernă, e o pledoarie pentru demnitatea individului, pentru condiţia umană ameninţată serios în acest secol. În jurul unui bolnav ce se află într-o celulă-cameră de spital, în jurul viselor, coşmarurilor, vedeniilor, gândurilor lui se derula un şir de flash-uri, destul de independente ca acţiune şi care-i aduceau pe scenă pe părinţii, cunoscuţii, prietenii bolnavului-victimă-judecător. Foarte sugestiv mi s-a părut efectul situării acestei camere de spital sub scenă, spectatorii văzând spaţiul graţie unei oglinzi oblic aşezate în fundul scenei, astfel imaginea părând a fi un film în care om şi obiecte erau filmate de sus în jos.

Aş vrea să închei aceste rânduri cu impresii despre un spectacol pe care nu l-am văzut la Paris, ci la Bruxelles, deşi la numai câteva zile după aceea a poposit şi la Paris, şi apoi la Milano, trupa sfârşind astfel un lung turneu european. Este vorba de Teatrul Malîi din Sankt-Petersburg. condus de directorul lui, Lev Dodin, care juca **Gaudeamus**, un spectacol bazat pe un text de Serghei Kaledin şi montat de acelaşi Lev Dodin, un adevărat mag al acestui sfârşit de secol, socotit astfel de întreaga suflare teatrală mondială şi aşezat astăzi alături de cele mai sonore nume de pe firmamentul teatrului lumii. Spectacolul jucat de trupa sa, garnisită cu studenţi ai Institutului de Teatru din Sankt-Petersburg, a oferit publicului belgian „teatrul, aşa cum nu s-a văzut vreodată", după cum stătea scris cu litere de-o şchioapă în caietul-program.


ACHILLE TONIC
MUSIC-HALL
100, rue de la Roquette
du mardi au samedi à 20 h 30
flons-flons et buvette à 19 h 30
75011 - M° Voltaire
réservations
40 09 26 27

Imaginat ca o suită de întâmplări dintr-o cazarmă rusească, cu o duzină de tineri şi trei-patru tinere alcătuind o lume de sine-stătătoare, spectacolul devenea o frescă pregnantă a Rusiei contemporane, pictată cu un umor, cu o forţă de sugestie şi cu o fantezie geniale. N-am văzut, într-adevăr, niciodată aşa ceva şi probabil că e ceva cu care te întâlneşti o singură dată în viaţă. Nu există cuvinte pentru a explica sau descrie sublimul acelei seri de decembrie când umilinţa, anonimatul şi credinţa comedianului au căzut ca o palmă peste conştiinţa noastră, ştearsă apoi cu delicateţe de zâmbetul cald al celui ce oficiază această artă împrăştiind lumină, fără să-ţi ceară în schimb altceva decât să vii să-l vezi!

RADU DUDA

PRIMĂVARA LONDONEZĂ

Primăvara soseşte totdeauna ceva mai devreme la Londra decât la Bucureşti, iar anul acesta, începând de la mijlocul lui februarie, spiritele visătoare pot admira (şi chiar o fac, la modul cel mai serios) inflorescenţele rozalii ale micilor arbori ce străjuiesc uliţele metropolei...

Sălile de teatru nu se lasă nici ele mai prejos, oferind, în cele 57 de teatre aşa-zis instituţionalizate şi în cele 52 de săli „fringe" (adică marginalizate, deşi adesea ele sunt mult mai populare decât primele), buchete histrionice pentru toate gusturile şi cam toate buzunarele. Foarte interesant este aici cum se face „rodajul" unui spectacol: se programează o serie de vreo zece spectacole la preţ redus (aşa-numitele avanpremiere cu public) şi de-abia apoi are loc „opening"-ul sau „first night"-ul; altfel spus, premiera oficială.

Având în vedere costul destul de piperat al biletelor obişnuite, mai ales la teatrele nesubvenţionate, sălile în care sunt astfel lansate noile titluri nu prea rămân de obicei goale; iar când există şi „capul de afiş" (la nivelul autorului sau al actorilor, aici regizorul căpătând mult mai rar ca la Bucureşti, aproape niciodată, statutul de vedetă), biletele pentru seria de avanpremiere sunt literalmente smulse.

Actualmente, în acest stadiu se află cea mai recentă creaţie a lui Tom Stoppard, **Cerneală indiană**, prima piesă scrisă de el după **Arcadia**, precum şi americanul Arthur Miller, cu **Broken Glass**, care s-ar traduce probabil prin **Cloburi**. Acest titlu vine la câteva luni bune după succesul altui dramaturg american faimos şi în România, Edward Albee, cu a sa **Trei femei înalte**, care continuă să se joace cu săli pline la doi paşi de centrul geografic al capitalei britanice, piaţa Leicester. Întâmplarea (dar poate nu numai ea) face ca, la Londra, centrul geografic să coincidă cu centrul vieţii de spectacol, iar majoritatea teatrelor, a cluburilor, a marilor firme de distribuţie cinematografică, a celor mai luxoase săli de cinema (inclusiv „Empire", unde are loc o dată pe an Gala Regală a Filmului Britanic) să se afle la foarte mică distanţă unele de celelalte, în aşa-numitul cartier Soho, renumit şi pentru orăşelul chinezesc sau pentru „lanternele roşii" pe care le găzduieşte. Altfel spus, de toate pentru toţi. Totuşi, revenind la acel „punct zero", nu ne putem împiedica să observăm că el este poleit de prezenţa unei statui a lui Shakespeare cu al său citat dăltuit în piatra imaculată: „Nu există vreo altă beznă decât ignoranţa". La doi paşi distanţă, într-o postură ceva mai şugubeaţă, rezemat în celebrul său bastonaş, ne zâmbeşte Charlot, Charlie Chaplin reamintindu-ne mereu ca s-a născut într-o casă aflată la sud de Tamisa înainte de a deveni cel mai iubit comediant al Hollywood-ului... Între cei doi giganţi se află o clădire sobră, unde se adună în fiecare zi, pe la amiază, zeci de iubitori ai teatrului, care, sub ploaie sau vânt, aşteaptă stoici biletele cu jumătate de preţ, o altă invenţie ce ar merita să fie introdusă şi la Bucureşti. La aceste ghişee sosesc (via computer) disponibilităţile la majoritatea sălilor, cu câteva ore înaintea începerii spectacolelor. În acest fel, şi teatrele, şi spectatorii vor rămâne mulţumiţi, primele fiindcă îşi vând în ultima clipă biletele mai greu vandabile, iar ceilalţi fiindcă şi-au umplut seara cu folos vizionând piesa favorită sau poate o alta, dacă la cea dintâi nu a fost chip să se ivească vreun bilet...

Vorbind acum despre afişul londonez, mărturisesc că eu însumi rămân surprins de raritatea cu care apare Shakespeare (doar **Nevestele vesele din Windsor** la Naţional şi un **Hamlet** cu actorul de film Ralph Fiennes în rolul titular, la Teatrul Almeida). Paradoxal, Royal Shakespeare Company, cu cele două sedii ale sale (unul în complexul londonez Barbican, iar celălalt la Stratford-upon-Avon), se arată mai interesată în aceste zile de **Gemenii veneţieni** şi de alte creaţii ne-britanice, dar poate că această deschidere spre repertoriul continental ar trebui mai degrabă să ne bucure. Alţi autori străini ce primesc tratamentul hiper-profesionist al scenei londoneze în aceste zile sunt Strindberg (prin două creaţii: **Creditorii**, la mica sală de la Gate Theatre, amplasată deasupra unui **pub**, nu departe de parcul şi palatul Kensington, şi **Dansul morţii**, tot la Almeida), şi Brecht, prin **Opera de trei parale**, într-o montare alertă la „Donmar Warehouse", un fost antrepozit situat într-un alt cartier central al metropolei, la Covent Garden, şi aflat azi sub inspirata conducere a tânărului regizor Sam Mendes. Alt autor redescoperit de londonezi, de data asta un englez get-beget, este J. B. Priestley, autorul unei piese cunoscute şi în România: **Inspectorul de poliţie**, care s-a bucurat de o montare extrem de lăudată, la Naţional, sub bagheta unui alt tânăr regizor, Stephen Daldry, în care unii văd chiar un candidat serios la postul de director al Naţionalului peste un an şi jumătate, când se va termina mandatul lui Richard Eyre. Alt titlu datorat lui Priestley a intrat acum pe afiş: **Colţ primejdios**...

În afara autorilor şi a actorilor (la care ne vom referi îndată), londonezii mai au ca etalon şi faima trupelor teatrale ca atare, a unor companii care, de-a lungul vremii (mai vechi ori mai noi), au căpătat aure cvasi-legendare. În această poziţie de invidiat se află acum Théâtre de Complicité, cu un spectacol ce se cheamă **Cele trei vieţi ale Luciei Cabrol**, dar care ar fi putut purta orice alt titlu (**Vizita bătrânei doamne** a constituit un alt memorabil spectacol al lor), toate mustind de exact acelaşi stil exploziv, puţin bazat pe rostire, un stil teatral cât se poate de apropiat şcolii româneşti de teatru în cele mai bune zile ale sale... Tot de o aură admirativă, deşi ceva mai scorojită prin trecerea timpului, se bucură Royal Court Theatre, unde în alte vremi îşi făureau creaţiile regretatul Osborne, Wesker şi ceilalţi pe atunci „tineri furioşi", dar unde acum pot fi văzute piese cam oarecare sub titluri cum ar fi **Libertinii** sau **The Knocky**. În sfârşit, la Bush Theatre (unde, după câte ştiu, a existat şi un proiect teatral româno-britanic, nu prea demult) se joacă acum **Cadoul**, o piesă de influenţă expresionistă care se ocupă de trezirea sexuală, deloc lipsită de traume, a unui adolescent într-o Mare Britanie ce se află în plină beatlemanie; autorul se numeşte Nick Ward.

În sfârşit, dar nu în cele din urmă, actorii, busola cea mai trainică din instrumentarul iubitorului de teatru ce trebuie să aleagă între cele o sută de locuri teatrale londoneze de primă mână. Marile vedete ale momentului sunt Nigel Hawthorne, care a fost nominalizat pentru „Cel mai bun actor" la premiile Oscar; după ce a ţinut afişul luni de zile cu **Nebunia lui George III** (piesă ce a fost transpusă pe marele ecran, ducând la nominalizarea pentru Oscar), Nigel Hawthorne, un actor născut în Africa de Sud, în vârstă de

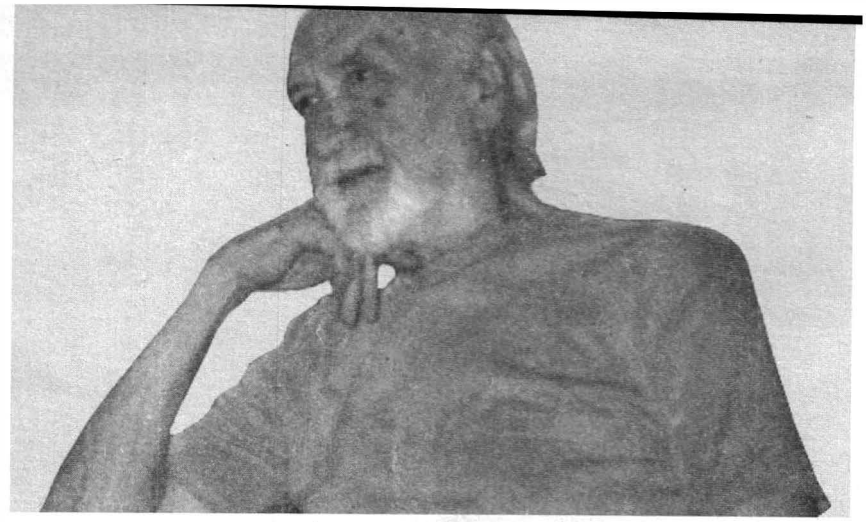
Scenă din Alice – aventuri în subteran **de Lewis Carroll la Teatrul Național din Londra (regia: Martha Clarke)**

peste 60 de ani, joacă acum într-o comedie lejeră, **Mariaj clandestin**, care-l ajută desigur să se scuture de tensiunea colosală sub care s-a aflat în vremea din urmă. Prețuirea publicului britanic și-a atras-o (unde altundeva?) la televiziune; aici a interpretat magistral rolul unui machiavelic funcționar al statului în serialul „Yes, Minister", urmat apoi de „Yes, Prime Minister". Există, de altfel, un foarte bine pus la punct sistem de vase comunicante între scenă și micul sau marele ecran, actorii și actrițele afirmate într-unul din aceste medii refăcând, și nu numai în sens unic, drumul spre celelalte medii, adeseori cu succese la fel de notabile. Astfel, Jonathan Pryce, cunoscut din filmul „Brazil" (printre multe altele), atrage ca un magnet mulțimile la musical-ul **Oliver**, în timp ce Louise Lombard din serialul „Casa Eliott" sau comicii Stephen Fry, Rik Mayall, Paul Merton și Tony Slattery joacă în piesuțe nu prea depărtate de ceea ce în limba română s-ar numi „șușe".

În încheiere, trebuie remarcată revenirea în prim-plan a inegalabilului Paul Scofield (vă mai amintiți „Un om pentru eternitate"?), unul dintre cei mai retrași actori britanici, aparținând aceleiași familii din care încă mai strălucesc Sir John Gielgud (un teatru a fost recent rebotezat cu numele său) ori Alec Guinness. Revenirea lui se explică nu doar prin nominalizarea sa pentru o altă categorie a Oscar-urilor, în urma prezenței în filmul lui Robert Redford „Quiz-Show" („Cine știe, câștigă!"), ci și prin dorința, lăudabilă la un actor în vârstă de 73 de ani, de a-și continua în forță activitatea pe scenă, dar mai ales pe ecran, cu mai puține nazuri ca în trecut. Mai semnalăm revenirea pe scenă, după peste 30 de ani, a lui Julie Andrews într-un rol, e drept, pe care-l are la degetul mic fiindcă l-a interpretat și pe ecran: **Victor/Victoria**. Tot la capitolul „reveniri" trebuie inclus documentarul (o serie de trei episoade de câte o oră) despre Peter Sellers; pentru prima oară BBC a obținut dreptul de a folosi și secvențe filmate chiar de regretatul actor, care aruncă o lumină ceva mai înțelegătoare asupra zbuciumatei sale vieți personale. Unul dintre cei mai interesanți actori și scriitori comici din Londra, care a lucrat ani îndelungați cot la cot cu Peter Sellers, este Spike Milligan. Povestind, în documentarul amintit, că Peter Sellers avea o cameră de filmat de 16 mm, în timp ce el însuși nu avea decât un 8 mm, Milligan conchide, mucalit: „Deh, era mai bogat decât mine cu 8 mm".

BOGDAN BERCIU

MARCEL GINGULESCU



Ce voce! Ce dicţiune ! Actor sau bas la Operă? Când l-am întrebat, cel ce se recomanda „venit pe lume o dată cu secolul XX " mi-a replicat: „Păi, am şi fost elevul lui Folescu. Dar marele bas era mai mult bolnav, venea rar, aşa că am abandonat opera. Eu tot eram student la Conservator: la harpă. De ce te miri? Am făcut cinci ani de harpă cu Eloida Coandă. Am şi concertat. I-am avut profesori pe D. G. Kiriac şi pe Ion Nona Ottescu. N-a fost uşor. N-aveam harpă. Eram nevoit să aştept la rând, ca să pot exersa la harpa Conservatorului". Şi actor? Cum aţi ajuns? „Ştiţi, eu am fost toată viaţa îngrozitor de timid, niciodată n-am scăpat de trac. Am debutat la 19 ani, la Revistă, adus cu forţa de prietenul meu Mişu Balaban. Printre colegi: Maria Wauwrina, Miluţă Gheorghiu, Petre Pagu ş.a. Nu-mi plăcea. Nu era genul meu. Aveam 20 de ani, când N. Iorga, încântat de felul cum îl interpretasem pe Hatmanul Gheorghe dintr-o piesă scrisă de dânsul, m-a felicitat spunându-mi: «Băiete, ai o voce rară. Şi talent. Să nu te laşi.» Aşa că, fiind în anul IV la Harpă, în 1926, am intrat la actorie, la clasa Mariei Filotti, căreia mai târziu aveam să-i dau replica, în rolul Vronski din **Anna Karenina**. Am jucat apoi pe scena Naţionalului bucureştean peste 25 de ani. Plus sute şi sute de turnee în toată ţara. Am jucat alături de Constantin Nottara, Ion Petrescu, Ion Brezeanu, Nicolae Soreanu, Nicolae Bălţăţeanu, Maria Filotti, Marioara Voiculescu, George Calboreanu, George Vraca, Agepsina Macri-Eftimiu, Marioara Zimniceanu, Aura Buzescu, Ion Manu, Costache Antoniu ş.a. În ce roluri? Oh, multe: Edgar (**Regele Lear**), Vronski (**Anna Karenina**), Zmeul-zmeilor (**Înşir'te mărgărite**), Dacian (**Capul de răţoi**), Pastorul (**Strigoii**), Luca Arbore (**Viforul**), Helmer (**Nora**) etc., etc... Am lucrat cu Soare Z. Soare, Paul Gusty, Ion Sava, Ion Şahighian şi alţi regizori. Am învăţat multe de la ei, de la alţi colegi..."

A călătorit aproape un secol. N-ar fi rău să-l păstrăm viu, în amintire, noi şi cei ce vor urma.

RADU IFTIMOVICI

Scrisoare deschisă către colegii din teatrul românesc

Fac parte din promoţia 1975, care a dăruit scenei româneşti şi altor scene staruri de strălucirea unor Horaţiu Mălăele, Dan Condurache, Şerban Cellea, Mircea Constantinescu, Ioan Chelaru, Puiu Dănilă, Marina Ploae, Rozina Cambos, Tatiana Olier. Nu ştiu câţi dintre cititorii acestei reviste au văzut sau îşi mai amintesc montarea mea de diplomă cu Regele cerb, ***minunata piesă a contelui veneţian Carlo Gozzi, care a făcut săli pline timp de câteva săptămâni la Studioul de Teatru al (pe atunci) IATC în primăvara/vara lui 1975. Cu atât mai puţini – bănuiesc – sunt aceia ce au putut să-mi urmărească evoluţia artistică care m-a adus din Cotroceni „la" Maramureş şi de la Paris la Londra, unde vieţuiesc şi lucrez de 11 ani.***

Nu ştiu (deocamdată) cum va privi posteritatea efortul nostru colectiv, ştiu însă mult prea bine cum am privit atunci, acum 20 de ani, eforturile oficialităţilor de a separa cât mai bine acea generaţie a noastră, exilându-l pe fiecare dintre membrii săi într-un teatru cât mai depărtat, în care entuziasmul irepresibil, descătuşarea de energii creatoare ale promoţiei noastre să se fărâmiţeze, să nu se poată coagula în jurul unei viziuni regizorale coerente, într-o echipă, într-un nou „Teatru al Tineretului". Probabil nu sunt singurul ce a deplâns adesea „conjunctura" de atunci, dar care a încercat, românește, să întoarcă dezavantajele evidente ale situaţiei în avansuri spirituale la nivel personal, dacă mai mult nu s-a putut.

Aceste decenii din urmă au constituit aşadar un periplu care, indiferent de evenimentele exterioare, ne-a adus pe fiecare la un punct al evoluţiei spirituale de unde a devenit nu doar posibil, dar şi necesar să privim din nou la acel „moment Gozzi" şi, cu ajutorul Celui-De-Sus, să încercăm a-l reînvia. Nu, nu mă gândesc defel la o montare arheologizantă a Regelui Cerb, ***ci la un proiect de teatru/cinema pe care, nu demult, l-am propus unuia dintre programele Comisiei Europene (Directoratul Cultură). Ar fi vorba, în mare, despre căutarea de sine a actorului şi despre căutarea lui Gozzi într-o Veneţie ce nu-i acordă atenţie decât arhi-rivalului său, „bădăranului" Goldoni. Spectacolul ar urma să fie o coproducţie româno-franco-italo-britanică şi ar trebui să fie prezentat nu numai la Veneţia, ci şi la Paris, Londra, Roma şi – evident – Bucureşti. Filmările ar urma să aibă loc la Bucureşti şi Veneţia. Inutilă precizarea, suntem într-o fază embrionară a proiectului şi orice dovadă de interes sau sprijin potenţial ar fi binevenită, ba chiar ar spori şansele de materializare a proiectului.***

Aleg acest mod de a mă adresa foştilor colegi de generaţie din motive prea lesne de înţeles, dar şi pentru că intuiesc că traumele noastre din 1975 nu sunt defel străine mai noilor promoţii ATF, şi ele spulberate în cele patru vânturi taman la ora la care uniunea, echipa ar trebui consfinţite şi sudate pentru binele tuturor, inclusiv al societăţii, căreia histrionii nu-i sunt, sau n-ar trebui să-i fie, decât umilii slujitori.

Aş îndrăzni să aştept răspunsuri fie pe adresa redacţiei, fie direct pe adresa companiei mele: GRAI/9 Dulwich Mews/London SE 22 9 AN/UK.

BOGDAN BERCIU